
DOSIER MATERIALES
REVOLUCIÓN Y CULTURA
LA REVOLUCIÓN RUSA
N 5

SUMARIO

Este dosier de materiales didácticos es un anexo del libro *La Revolución rusa en su centenario*, editado por el Centro de Estudios Locales de Andorra (CELAN) y el IES Pablo Serrano de Andorra.

Contenido y diseño: Javier Alquézar Penón

Andorra, 2017.

ADVERTENCIA: las notas al pie de los textos seleccionados se han suprimido porque se ha creído conveniente dado el carácter divulgativo de la publicación.


LITERATURA
И. БАБЕЛЬ
КОНАРМИЯ

LA LITERATURA RUSA DESDE LOS COMIENZOS DEL SIGLO XX A LA IMPOSICIÓN DEL REALISMO SOCIALISTA (1900-1934)

Vicente Muñoz Puelles

Aula-Historia Social, 18, 2006, pp. 62 a 82.

Antes de la revolución

Durante el siglo XIX, Rusia, que prácticamente carecía de tradición literaria, creó una literatura que, en valor artístico y en el alcance de su influencia, en todo salvo en volumen -por más que en ella figuren novelas tan copiosas como *Guerra y paz* y *Los hermanos Karamazov-,* es equiparable a la magnífica producción de Francia o Inglaterra, donde la creación de obras maestras se había iniciado mucho antes. Fue una explosión asombrosa, que habría sido imposible si en todas las demás ramificaciones del desarrollo cultural la Rusia del siglo XIX no hubiera conseguido también equipararse a los países occidentales. Una amplia mayoría de la nación rusa vivía en condiciones penosas e incluso infrahumanas, y la dinastía de los Romanov se empeñaba en gobernarla como si fuese un estado agrario, pero la ciencia y el arte habían llegado a cotas altísimas. Piénsese en científicos como el químico Dimitri Mendeléiev (1834-1907), creador de la tabla periódica de los elementos, o el fisiólogo Iván Pavlov (1849-1936), que formuló la teoría del reflejo condicionado, y en pintores como Iliá Repin (1844-1930) y Valentín Serov (1865-1911) o en compositores como Músorgski (1839-1881), Chaikovski (1840-1893) y Rimski-Kórsakov (1844-1908).

El siglo XIX llegó a su fin. Chéjov, extraordinario cuentista y dramaturgo, murió en 1904, y León Tolstói en 1910. Pero ya había surgido una nueva generación de escritores llenos de talento. En las dos décadas que precedieron a la Revolución, los rusos se situaron a la cabeza de las vanguardias en el cine y en la pintura abstracta, y revitalizaron la literatura y la música con interesantes experimentos, como la obra de Andréi Bieli, *Petersburgo,* que otro escritor de origen ruso, Vladímir Nabókov, consideraba la mejor novela rusa del siglo XX: "Para mí -llegó a escribir- las grandes obras maestras del siglo XX en prosa son, por este orden, el *Ulises* de Joyce, *La metamorfosis* de Kafka, el *Petersburgo* de Bieli y la primera mitad del cuento de hadas de Proust *En busca del tiempo perdido".*

La avenida Nevski

Todos los hombros formaban parte de una multitud que fluía viscosa y lenta. El hombro de Aleksandr Ivánovich se adhirió a la multitud y, valga la expresión, quedó agregado. Obedeciendo a las leyes de la inseparabilidad del cuerpo, él siguió a su hombro, y así fue lanzado a la avenida Nevski.

¿Qué es una hueva?

El cuerpo de quien sale a una vía pública se integra allí en un cuerpo común. Se convierte en una hueva de caviar, en la que las aceras de la Nevski son las tapas del bocadillo. Su pensamiento se adhirió al proceso mental del ser miriápodo que avanzaba por la Nevski.

En silencio observaron los muchos pies, y la masa fluía. Reptaba y rumoreaba con los piececillos transitantes. Los segmentos constituían la masa y cada segmento era un cuerpo.

En la Nevski no había hombres; sólo un miriápodo reptante y vociferante. El espacio húmedo derramaba una polifonía de voces y una polifonía de palabras. Todas las palabras, confundidas, volvían a trenzarse en una frase; y la frase parecía absurda; quedaba suspendida sobre la avenida Nevski.

Flotaba el humo de las patrañas. Y con estas patrañas el río Neva se hinchaba y rugía, y se agitaba encerrado entre el recio granito.

El miriápodo reptante es horrible. Por la avenida Nevski lleva corriendo siglos. Allí arriba, sobre la Nevski, se desplazan los tiempos. Allá las secuencias cambian, aquí son invariables; a los períodos de tiempo les han puesto un límite. No hay límite para el miriápodo humano; todos los segmentos cambian; él siempre es el mismo. Más allá de la estación tuerce su cabeza; introduce la cola en la calle Morskaya; por la avenida Nevski rumorean los segmentos artropódicos.

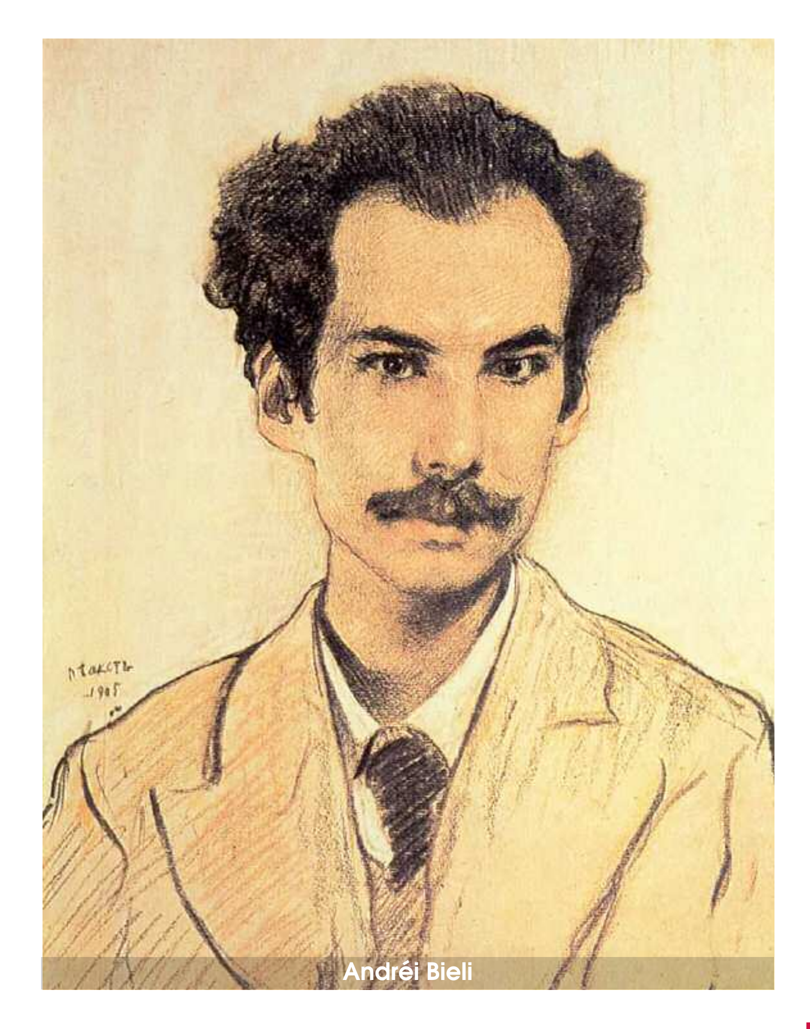
¡Es una auténtica escolopendra!

Andréi Bieli. *Petersburgo* (1916).

Bieli y *Petersburgo*

Petersburgo es una novela simbolista, en el sentido de que su atmósfera melancólica, no exenta de humor, se conjuga con la musicalidad y la fuerza alusiva del símbolo. Andréi Bieli (1880-1934), su autor, se llamaba en realidad Borís Nikoláievich Bugáiev, pero adoptó el seudónimo de Bieli, que significa Blanco, para evitar avergonzar a su padre, decano de la Facultad de Ciencias de Moscú. Publicó su primera novela, *La paloma de plata*, en 1910, y entre 1913 y 1914 la segunda, *Petersburgo*, que apareció por entregas en la revista *Sirin*, antes de convertirse en libro en 1916. *Petersburgo* está ambientada en la época de la Revolución de 1905, en la ciudad que da nombre al libro, y narra las andanzas de un joven revolucionario, Nikolái Ableukhov, que recibe la orden de asesinar a su propio padre, oficial zarista, colocando una bomba en su estudio. En la novela, los sonidos tienden a evocar colores. Era una antigua querencia de Bieli, que siempre quiso aunar literatura, pintura y música. A través de la impenetrable niebla de Petersburgo, el joven Nikolái es perseguido por el eco de las pezuñas de la famosa estatua de bronce de Pedro el Grande.

Se han destacado las similitudes de esta novela con obras posteriores, sobre todo con el *Ulises* (1922) de Joyce y con *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Dóblin, Como en las novelas mencionadas, la ciudad es el verdadero protagonista y la acción se desarrolla en aproximadamente 24 horas.



Andréi Bieli

Tras la Revolución, Bieli intentó acomodarse a los nuevos tiempos. Pero el Terror rojo y su ciega destructividad le horrorizaron. Al parecer, dejó de escribir hacia 1925. Sus obras estuvieron prohibidas en la Unión Soviética entre 1940 y 1965.

Aleksandr Blok

Aleksandr Blok (1880-1921) está generalmente reconocido como el más grande poeta ruso de las décadas de 1910 y 1920, y ese período, que algunos llaman la Edad de Plata de la poesía rusa, es llamado a veces la Era de Blok. Las imágenes místicas e idealizadas que recorren su primer libro de poemas, *Versos sobre la hermosa dama* (1904), escrito en homenaje a su esposa, Lyuba Mendeléieva, hija del famoso químico, le convirtieron en líder del movimiento simbolista ruso.

La relación con Mendeléieva se deterioró, y desde entonces Blok llevó una vida privada errática y tumultuosa. Sus poemas maduros se basan con frecuencia en el conflicto entre la visión platónica de la belleza ideal y la decepcionante realidad de los entornos más banales.

La noche, la droguería, la calle, el farol,
mundo absurdo e insípido.
Aunque vivas un cuarto de siglo más,
será lo mismo. No hay salida.
Morirás. Otra vez empezarás desde el comienzo.
Y, como antaño, se repetirá todo:
la noche, el helado escarceo en el canal,
la droguería, la calle y el farol.

Aleksandr Blok. *La noche, la droguería, la calle y el farol* (1912).

El mesianismo revolucionario estaba en el aire. En las ciudades y aldeas, los oradores proclamaban a Rusia como la salva-


Alexandr Block

dora de la humanidad. Los poetas expresaban la misma convicción y algunos presentían la catástrofe. El propio Blok estaba lleno de aprensiones apocalípticas y oscilaba entre la ansiedad y el temor. "Siento que va a ocurrir algo terrible, pero aún no me ha sido revelado exactamente", escribió en su diario durante el verano de 1917. Cuando por fin tuvo lugar la Revolución, la acogió como si fuera el resultado de sus anhelos. En 1918 publicó *Los doce,* que para el crítico y dramaturgo inglés J. B. Priestley (1894-1984) es "el más grande poema revolucionario de la literatura universal". *Los doce* combina la descripción realista con la imaginería simbólica y cuenta la historia de doce soldados rojos que saquean y asesinan en un Petrogrado -San Petersburgo ya había cambiado de nombre, y aún no se llamaba Leningrado- sitiado por la nieve. No son sólo bandidos, sino también soñadores inspirados por el odio al viejo mundo y el confuso anhelo de una vida mejor. Al final del poema, el propio Cristo aparece como jefe de los soldados, de modo que los doce criminales son también los doce apóstoles.

El poema no gustó ni a los seguidores intelectuales del autor, que le acusaron de mal gusto, ni a los comunistas, que le reprocharon su misticismo. Blok murió prematuramente a los cuarenta y un años, agotado y hundido en la melancolía. Padecía una enfermedad cardíaca, "un insomnio del corazón", como la calificó uno de sus amigos.

El impacto de la Revolución

La guerra de 1914-1918 con Alemania y el Imperio austrohúngaro había alterado el curso normal de la vida literaria en Rusia. La Revolución de Octubre le asestó un golpe casi mortal. Los antiguos periódicos y revistas dejaron de aparecer o fueron prohibidos. Las imprentas fueron confiscadas y se convirtieron en propiedad del Estado. Los editores cerraron sus puertas.

Sólo unos pocos escritores se adhirieron desde el principio al nuevo régimen. Un grupo numeroso, del que Máximo Gorki era el principal representante, se mostró vacilante y un tanto crítico. La gran mayoría no quiso colaborar con el nuevo régimen, y concentró todos sus esfuerzos en sobrevivir y en no morir de hambre, de frío y de terror. Algunos se fueron al campo y vivieron como campesinos hasta el final de la guerra civil, que entre 1918 y 1922 devastaría dos tercios del territorio ruso. Otros ingresaron en el Ejército Rojo o se pasaron a los Blancos. Por último, muchos huyeron al extranjero como exiliados políticos.

En 1922, entre los cientos de escritores que se habían instalado en otros países de Europa estaban Dmitri Merezhkovski (1865-1941), biógrafo de Juliano el Apóstata, de Leonardo da Vinci y de Pedro el Grande; el poeta simbolista Belmont (1867-1942); Iván Bunin (1870-1953), que sería el primer escritor ruso en recibir el premio Nobel; Aleksandr Kuprin (1870-1938), autor de la novela antimilitarista *El duelo;* Leonid Andréiev (1871-1919), autor de *Los siete ahorcados* y de la comedia *El que recibe las bofetadas;* el escritor de ciencia ficción Alekséi Tolstói (1883-1945); la poetisa Marina Tsvetáieva (1892-1941), e incluso Vladímir Nabókov (1899-1977), que cuatro años después publicaría en Berlín su primera novela, *Mashenka.* La escritora Hippius, esposa de Merezhkovski, no faltó a la verdad cuando, a principios de los años veinte, escribió que la copa de la literatura rusa se había desbordado hacia el extranjero. Entre los que permanecieron en Rusia estaban Anna Ajmátova (1899-1966), su marido Nikolái Gumiliov (1886-1921) y Osip Mandelshtam (1891-1938). Los tres eran grandes poetas y cabezas visibles del acmeísmo, movimiento artístico cuyo nombre procede de la palabra griega *acmé,* que significa la cima o la cumbre. Frente al misticismo ambiguo del simbolismo, el acmeísmo preconizaba el uso de un lenguaje poético que contuviera significados exac-

tos, y buscaba la claridad y la armonía de la sencillez. Su sueño era una poesía en la que, como declaró Mandelshtam en *La mañana del acmeísmo,* "sólo lo real puede convocar a lo real".

Los tres tuvieron que soportar dosis brutales de realidad. Gumiliov fue acusado de conspiración y fusilado por la Checa en fecha tan temprana como 1921, pese a la intervención de importantes intelectuales, como Gorki. Mandelshtam fue detenido en 1933, deportado y desterrado. Detenido de nuevo en 1938, murió en un campo de concentración siberiano. Ajmátova se refugió en un lirismo intimista, pero no consiguió evitar que su poesía fuera considerada decadente. Acusada de traición, fue también deportada, como su hijo. En *Poema sin héroe* (1963) hizo un balance histórico y metafísico de su existencia. Su obra, traducida a gran número de lenguas, sólo apareció íntegra en Rusia en 1990.

Van unos por los senderos rectos,
y otros caminan siempre en círculo.
Esperan a la amiga de otros tiempos o
añoran el regreso a la casa paterna.
Mi camino, en cambio, no es ni recto ni curvo.
Llevo conmigo el infortunio,
Voy hacia nunca, hacia ninguna parte,
Como un tren que se desliza sobre el abismo.

Anna Ajmátova. *Mi camino* (1940).

También se quedaron en Rusia dos de los poetas más populares de comienzos de los años 20, el imaginista Serguéi Esenio y el futurista Vladímir Maiakovski. La razón de su popularidad hay que buscarla tanto en su talento poético como en sus fuertes personalidades y en las características del género. Puede decirse que, en general, la poesía era el género literario preferido por el pueblo ruso. Ofrecía una respuesta emocional más o menos espontánea a las convulsiones sociales y políticas y podía ser recitada en los cafés y salones públicos, lo que era muy útil, dada la escasez de papel, tinta y talleres de imprenta.

Serguéi Esenin, el poeta campesino

Serguéi Esenin (1895-1925) nació en Konstantínovo, en la región de Riazán, en el seno de una familia de campesinos. Pasó la mayor parte de su infancia en el hogar de sus abuelos y empezó a escribir poesía a la edad de nueve años. En 1912 se trasladó a Moscú, donde trabajó como corrector de pruebas en una imprenta. Tres años después hizo su aparición en los salones literarios de San Petersburgo, donde conoció a Blok y a Bieli, que le instruyeron en las técnicas poéticas más avanzadas. Vestía a menudo una blusa campesina, atada con un cordón de seda de brillantes colores. Sus poemas hablaban de la cosecha, las vacas, las nubes, los prados y los santones rusos. Fueron bien recibidos por la crítica y el público, que le aclamó como el Poeta del Pueblo. Estuvo un año en el ejército hasta que, poco después de la Revolución, Rusia firmó la paz con Alemania. "En los días de la Revolución estuve plenamente del lado de Octubre", escribió en su autobiografía, "pero yo lo interpretaba todo a mi manera, con un sesgo campesino". Soñaba con un paraíso rural en una república anticapitalista, agrícola, donde la vida estuviera en total acuerdo con la Madre Naturaleza. Tardó poco en descubrir que la Revolución no era una transformación idílica, y que implicaba la destrucción del mundo de su infancia, la santa Rusia de los resignados campesinos, y su sustitución por fábricas, talleres y ciudades populosas.

Intentando adaptarse a los nuevos tiempos, dio rienda suelta a la rebeldía e inquietud que siempre habían anidado en él. Se convirtió en el jefe de la escuela poética de los imaginistas, que

proclamaban la supremacía de la imagen sobre los restantes elementos de la creación poética, incluso el sentido y el ritmo. A veces tenía la ilusión de que ser un gamberro, como se calificaba a sí mismo, lo acercaba a la furia elemental de la Revolución. Por eso escribió poemas como *La confesión de un gamberro* (1924), donde describe sus sentimientos como desplazado social.

Tuvo muchos hijos y se casó cinco veces. Entre sus mujeres estuvieron la bailarina norteamericana Isadora Duncan, a la que acompañó en una gira por Europa y los Estados Unidos, y Sofia Tolstaya, nieta de León Tolstói. Pero la insatisfacción con su época le apartó gradualmente del hogar y del trabajo. Se convirtió en un frecuentador de tabernas y en un adicto al alcohol. Ingresó en un sanatorio psiquiátrico, del que salió cansado y desesperanzado. Durante las navidades de 1925 se cortó una muñeca y con su propia sangre escribió un poema de despedida, dirigido a un amigo:

Hasta pronto, amigo mío, hasta pronto,
querido, te llevo en el corazón.
Una separación predestinada
promete un encuentro futuro.
Hasta pronto, amigo mío, sin gestos ni palabras,
no te entristezcas ni frunzas el ceño.
En esta vida, morir no es nuevo,
y vivir tampoco.

Luego, se ahorcó, colgándose de los conductos de calefacción del Hotel Angleter.

Días después de la muerte de Esenin, León Trotski (1879-1940), que a la sazón se hallaba inmerso en la lucha por controlar el partido tras la muerte de Lenin, escribió un artículo en el diario *Pravda*, donde decía: "Nuestro tiempo es duro, quizá


Serguéi Esenin

uno de los más duros en la historia de la humanidad llamada civilizada. El revolucionario, nacido para estas pocas decenas de años, está poseído por un fervor hacia su propia época, que es su patria en el tiempo. Esenio no era un revolucionario. El autor de *Pugachev* y de las *Baladas de los veintiséis* era un lírico interior. Nuestra época, en cambio, no es lírica. Esta es la razón por la que Serguéi Esenio, por su propia voluntad y tan pronto, se ha ido lejos de nosotros y de su tiempo".

Aunque el Estado se hizo cargo de su funeral, la mayor parte de sus escritos fueron prohibidos durante largo tiempo y sólo volvieron a publicarse en 1966.

(…)
Amo a mi patria.
¡Amo inmensamente a mi patria!
Aunque exista en ella la tristeza y la herrumbre de los sauces.
Me gustan los hocicos fangosos de los cerdos
y las voces estridentes de los sapos en el silencio nocturno.
Estoy enfermo de recuerdos de infancia.
Sueño con la humedad y la niebla de las tardes de abril.
Como si buscara calentarse,
nuestro arce se acurrucó ante la fogata del ocaso.
¡Cuántos huevos robé de los nidos de las cornejas,
trepando de rama en rama!
¿Será el mismo árbol con su copa verde?
¿Será su corteza tan dura como antes? (…)
¡Buenas noches!
¡Buenas noches a todos!
La guadaña de la aurora ha enmudecido
sobre la hierba del crepúsculo…
Siento unas ganas enormes
de mear hacia la luna desde la ventana. (…)

Serguéi Esenin. *La confesión de un gamberro* (1924).

Vladímir Maiakovski, el poeta futurista

Vladímir Maiakovski (1893-1930) era hijo de un noble empobrecido, que trabajaba como guardabosques en el Cáucaso. Su familia se trasladó en 1906 a Moscú, tras la muerte del padre. Allí se interesó por el marxismo y tomó parte en numerosas actividades del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. Fue detenido tres veces y pasó once meses en la cárcel, donde empezó a escribir poesía. Liberado por razones de edad, sólo tenía quince años, siguió actuando como agitador político. En 1911 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Moscú, donde conoció a algunos componentes del movimiento futurista ruso, entre ellos a uno de sus fundadores, David Burliuk, que se convirtió en su mentor.

A los diecinueve años era el más turbulento de los cubistas-futuristas. Alto y atlético, dotado de una voz estentórea, llevaba una chaqueta brillante de color amarillo y leía sus poemas en el escenario con movimientos de boxeador. Quería cambiar la sociedad y al mismo tiempo acabar con la vieja literatura.

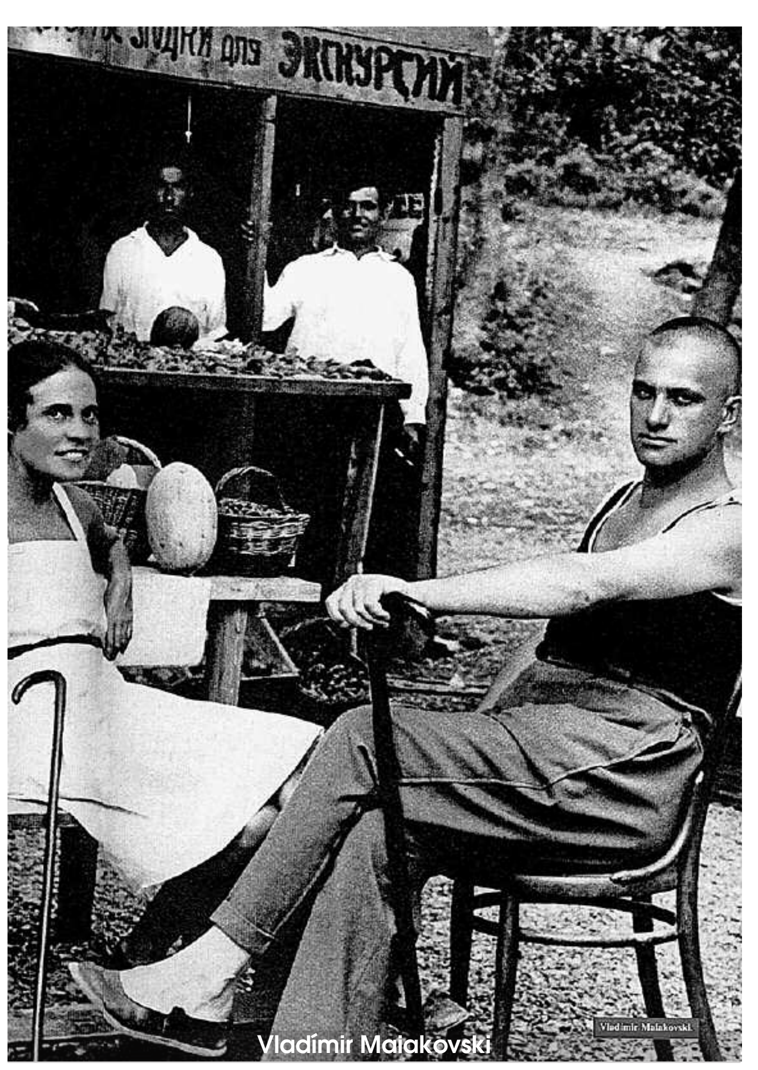
En 1912 fue uno de los redactores del manifiesto futurista *Una bofetada al rostro del gusto público,* donde se afirmaba la necesidad de arrojar a Pushkin, Dostoievski y Tolstói del barco de la modernidad. A causa de sus actividades políticas, tanto él como Burliuk fueron expulsados de la Escuela de Bellas Artes. En 1915 publicó *La nube en pantalones,* poema largo de metros excéntricos y vocabulario ostentosamente crudo y coloquial, con el que pretendía romper la tradición de lo considerado bello o sublime. Dedicó su poema siguiente, *La flauta vertebral* (1916), a Lilia Brik, la esposa de su editor, de la que se había enamorado. Esa historia de amor trágico reaparece en muchas de sus obras.

Maiakovski saludó con aclamaciones la victoria de la Revolución y recitó poemas como *¡Marcha a la izquierda! (A los marinos rojos: 1918)* en los teatros, teniendo como público a los propios marinos:

Iniciad la marcha.
Las discusiones sobran.
¡Silencio, oradores!
Tiene usted la palabra,
Camarada mauser.
Basta de vivir con las leyes
Que nos dieron Adán y Eva.
Reventemos el jamelgo de la Historia.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
(…)

Trabajó para la Agencia de Telégrafos Estatal diseñando carteles revolucionarios y escribió argumentos para películas. En el clima cultural de los principios de la Unión Soviética, su popularidad creció con rapidez. Del mismo modo que Esenio era el Poeta del Pueblo, él era el Poeta de la Revolución. Con sus compañeros futuristas fundó el Frente de Izquierdas del Arte, que tenía su propia revista, *LEF,* muestra del virtuosismo de la tipografía y el diseño de la época.

Pero, poco a poco, el entusiasmo que había sentido por el nuevo régimen se enfrió. No se le escapaba que estaba creándose un nuevo Estado policial, con una vasta maquinaria burocrática y unos métodos que recordaban los del régimen zarista. En literatura gozaban del mayor prestigio los escritores llamados proletarios, que tenían su propia asociación, la VAPP, recelaban de los futuristas y eran respaldados por el Partido. ¿Acaso, se preguntaban ellos, no era el proletariado la clase victoriosa? Entonces, la literatura debía impregnarse de la ideología proletaria, como antes había reflejado la ideología de los nobles, los aristócratas y los burgueses. Y en cuanto a la poesía fantástica y desmedida de Maiakovski, ¿no era sospechosa desde el punto de vista del viejo realismo, que Lenin siempre había defendido? De pronto, el Poeta de la Revolución



Vladímir Maiakovski

se había convertido en un francotirador, en un rebelde peligroso.

Maiakovski escribió dos obras de teatro, *La chinche* (1929) y *La casa de los baños* (1930). Eran audaces denuncias de la burocracia comunista y la trivialidad que empezaba a socavar sus sueños revolucionarios. Poco después del estreno de *La casa de los baños* apareció en el diario *Pravda* una crítica demoledora, en la que se afirmaba que la comedia de Maiakovski calumniaba a la clase obrera.

Días más tarde, un grupo lo abucheó e insultó durante una conferencia.

-Ahora estoy vivo y me atacáis les dijo-. Algún día me leeréis con lágrimas en los ojos. A la muerte de Esenin, Maiakovski había escrito un poema, *A Serguéi Esenin (*1926), que concluía con estos versos, una suerte de réplica al poema de despedida de su amigo:

En esta vida
morir no es difícil.
Mucho más difícil
es hacer la vida.

Sin embargo, su destino iba a ser semejante. A las pocas horas de aquel linchamiento verbal, Maiakovski fue a su estudio, escribió una carta dirigida "A todos", pero en particular a su amada Lilia Brik, tomó el revólver que había utilizado como actor en la película *No nací para el dinero* (1918) y se suicidó de un disparo en la cabeza.

Sus obras de teatro no volvieron a representarse hasta después de la muerte de Stalin. Su poesía no tuvo continuadores, pero sigue siendo uno de los poetas más admirados por los lectores rusos.

Los años veinte

La NEP o Nueva Política Económica, que empezó a aplicarse tras el final de la guerra civil para enderezar la catastrófica situación de la economía de la Unión Soviética, implicó un abandono del comunismo intransigente, la restauración parcial del comercio libre y algunas concesiones al campesinado, que hasta entonces había estado expuesto a las requisiciones y a la confiscación de sus productos.

Hubo también una suerte de NEP literaria, o aflojamiento de los controles, que permitió un relativo respiro a los creadores literarios. Las *proletcult*, organizaciones proletarias respaldadas por el Comisariado de Educación y por algunos críticos marxistas para favorecer la producción de escritores "con conciencia de clase", no produjeron obras consistentes y acabaron extinguiéndose. Pero las novelas, los cuentos, los poemas y ensayos publicados entre 1921 y 1928 por escritores más o menos independientes, *poputchiki* o "compañeros de viaje", como los llamaba Trotski, llegaron a altas cotas y se caracterizaron por una mayor variedad y más independencia de opiniones, y aun de críticas a la situación del momento, de lo que después se permitió a los escritores soviéticos.

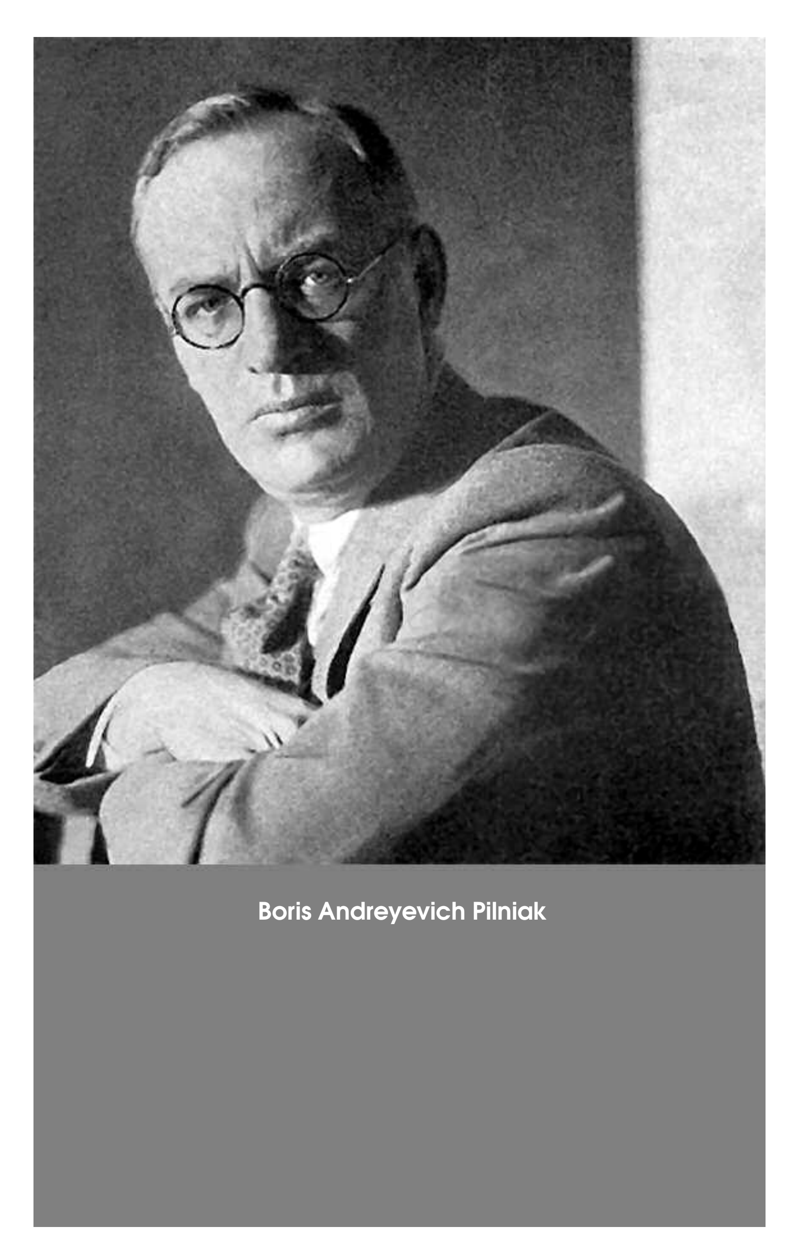
Mientras Esenin, Maiakovski y Pastemak (1890-1960) experimentaban en la poesía, y Méyerhold (1874-1940) y otros directores hacían lo mismo en el teatro, Pilniak (1894-1938), Fedin (1892-1977), Leónov (1899-1994), Bábel (1894-1940) y Ehrenburg (1891-1967) ensayaban nuevas técnicas en la estructura, la caracterización y el tratamiento verbal de novelas y cuentos. Ese espíritu de invención y exploración del que estaba imbuida la literatura de la época de la NEP quedó liquidado en la década de los treinta, cuando el realismo socialista, que sólo consideraba relevantes los temas relacionados con la política y los trabajadores, se convirtió en política oficial del Estado.

Borís Pilniak

Borís Pilniak fue el primer narrador de la Revolución y el más original. En *El año desnudo* (1922) noveló el año 1919, cuando, como se dice en la propia novela: "No había pan. No había hierro. Había hambre, muerte, miedo y terror". Pilniak concebía la revolución no como un conflicto entre proletariado y burguesía, sino entre Rusia y Occidente, es decir, como un modo de alcanzar la añorada regeneración y de que la Santa Tierra rusa volviese a ser libre. No contó la crónica de una familia ni la de un grupo social determinado, sino la de una ciudad entera, incluidos todos sus estratos sociales. Como los métodos convencionales de narrar le resultaban insuficientes, recurrió a un elemento contemporáneo, la técnica del montaje cinematográfico como procedimiento narrativo, método que luego utilizaría el estadounidense John Dos Passos (1896-1970).

Un año después de la aparición de *El año desnudo,* Pilniak publicó *Materiales para una novela,* donde llevó el procedimiento más allá, usando fragmentos de diversas fuentes, eliminando aparentemente la trama, aboliendo la cronología, dejando sin explicar las apariciones y desapariciones de los personajes.

Su visión del bolchevismo y la clara hostilidad hacia el régimen de sus narraciones posteriores, como *El cuento de la Luna no apagada* (1927) y *Caoba* (1929), la mejor de sus novelas, le acarrearon las críticas de la prensa soviética y de algunos de sus colegas de profesión. Fue expulsado de todas las organizaciones literarias y sus obras fueron vituperadas como ejemplos de filosofía reaccionaria. Detenido en 1937, fue forzado a escribir una confesión en la que se declaraba "espía a favor de ciertas capas de intelectuales". Según la Enciclopedia Literaria, murió ese mismo año. A su familia se le comunicó que había muerto en 1941. Hoy se sabe, gracias al hallazgo de su expediente en los archivos de la Lubianka, sede central del KGB y prisión de siniestra memoria, que fue fusilado el 21 de abril de 1938. Reha-



Boris Andreyevich Pilniak

bilitado en 1956, sus obras no volvieron a ser publicadas hasta veinte años después.

El primer caído en la ciudad fue Ogoniok el clásico, el borracho honesto, el estudiante fracasado, quien al ahorcarse dejó el siguiente mensaje:

"Muero porque no puedo vivir sin vodka. ¡Ciudadanos, camaradas de la nueva aurora! Cuando una clase ha sobrevivido a sus posibilidades no le queda sino esperar la muerte, y entonces es preferible morir por propia voluntad. ¡Sé que muero en el umbral de una nueva aurora!"

Ogoniok el clásico murió antes de que apareciera esa nueva aurora.

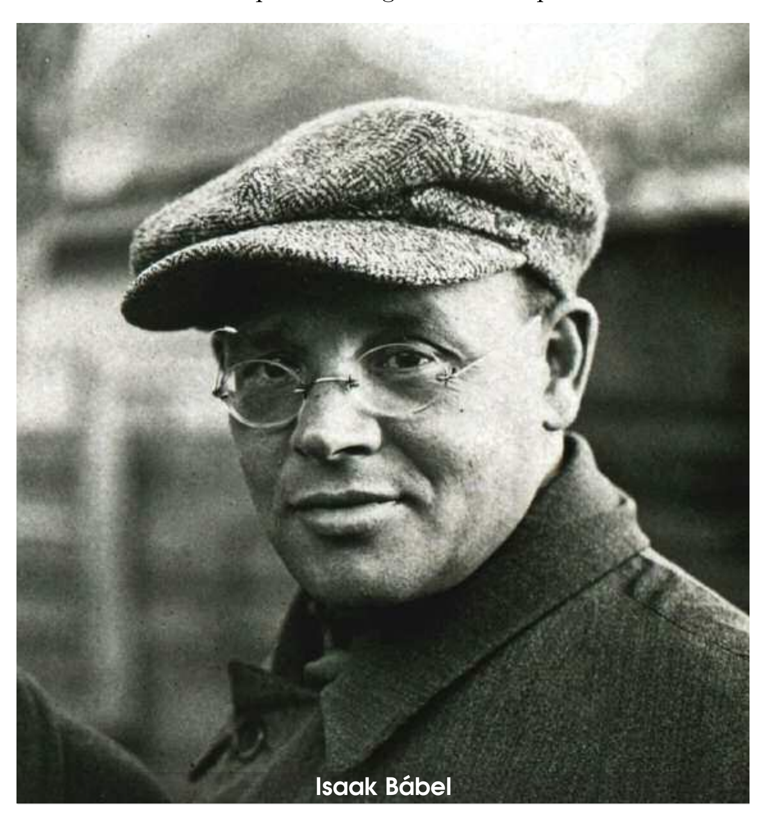
Borís Pilniak. *La ciudad de Ordynin.*

Isaak Bábel

Isaac Bábel nació en 1894 en la ciudad cosmopolita de Odessa. Era hijo de un comerciante judío, y en él se aunaban la tradición cultural hebrea, la rusa y la occidental. Gracias a la ayuda de unos vecinos cristianos que ocultaron a su familia, sobrevivió al pogromo o linchamiento multitudinario de judíos de 1905, en el que fue asesinado su abuelo.

De joven reverenciaba a Flaubert y a Guy de Maupassant, y escribió sus primeros relatos en francés. En 1915 conoció a Gorki, quien le alentó a seguir escribiendo. Durante la guerra civil fue asignado al Primer Ejército de Caballería del general Budioni, y participó en la campaña polaca. Documentó los horrores de la guerra en su *Diario de 1920,* que más tarde usó para escribir una colección de cuentos, *Caballería roja (*1926). Los cuentos fueron apareciendo en *LEF,* la revista de Maiakovski, antes de ser publicados en forma de libro. La sincera descripción de las brutalidades bélicas le causó algunas enemistades, como la de Budioni, pero la intervención de Gorki salvó el libro, que tuvo gran éxito y pronto fue traducido a muchas lenguas.

De vuelta en Odessa, Bábel empezó a escribir una nueva colección de cuentos, que describían el hampa del puerto y a su jefe, el antihéroe Benia Krik. *Cuentos de Odessa* salió en 1931. Al año siguiente viajó por Ucrania y fue testigo de la crueldad de las colectivizaciones y de la hambruna de Holodomor, provocada artificialmente para doblegar a los campesinos.


Isaak Bábel

A medida que Stalin estrechaba el cerco sobre la cultura soviética, y especialmente con el auge del realismo socialista, Bábel empezó a escribir menos. Durante la campaña estalinista contra el formalismo en el arte, fue acusado de esteticismo y baja productividad. En 1934, en el primer congreso de la Unión de Es-

critores Soviéticos, manifestó con ironía que estaba convirtiéndose "en el maestro de un nuevo género, el del silencio". Hasta cierto punto era natural, porque la rigurosa economía de medios expresivos siempre había sido una de sus características.

En 1935 fue enviado al Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebró en París y donde pronunció un discurso. Tras la sospechosa muerte de Gorki, en 1936, escribió: "Ahora vendrán por mí".

Fue detenido en 1939, interrogado y torturado. Con la esperanza de salvarse, confesó ser un traidor y un espía al servicio del trotskismo. Al comprender que iba a morir de todas formas, se retractó, pero sus jueces no se conmovieron. Fue fusilado en enero de 1940. Todos los ejemplares de sus libros fueron confiscados de las bibliotecas públicas. Su familia, que lo creía condenado a diez años de prisión sin derecho a correspondencia, no supo de su muerte hasta quince años después.

Prischepa

(…)

Hace un año, Prischepa huyó de los blancos. Como represalia, los blancos tomaron como rehenes a los padres del joven y los fusilaron en la sección de contraespionaje. Los vecinos saquearon los bienes de la casa. Cuando los blancos fueron expulsados del Kubán, Prischepa volvió a su aldea natal.

Ocurrió por la mañana, al amanecer, cuando el sueño del mujik suspira bajo el agriado bochorno. Prischepa enganchó un carro oficial y fue por el pueblo recogiendo su gramófono, sus tinas de kvas [bebida fermentada] *y las toallas bordadas por su madre. Se echó a la calle con un abrigo negro y un puñal curvo en el cinto. El carro iba rodando detrás. Prischepa fue de un vecino a otro, y la huella sangrienta de sus plantas iba dejando un rastro tras él. En las casas donde el cosaco encontraba objetos de su madre o la pipa de su padre, dejaba viejas apuñaladas, perros colgados sobre el pozo, iconos emporcados con excrementos de animales. Fumando sus pipas, los aldeanos seguían sombríamente, con los ojos, el camino de Prischepa. (…) Cuando hubo terminado, Prischepa volvió a la casa vacía de sus padres. Colocó los muebles recuperados en el orden que recordaba de su infancia y mandó por vodka. Encerrado en la casa, estuvo dos días bebiendo, cantando, llorando y dando sablazos sobre la mesa.*

Isaac Bábel, *Prischepa.* De *Cuentos de Odessa.*

Máximo Gorki

Alekséi Maksímovich Peshkov (1868-1936), que usó el seudónimo de Máximo Gorki, fue hijo de un zapatero. Tenía cinco años cuando su padre falleció, y su abuela, una excelente narradora de historias, lo tomó a su cargo. Al morir también ella, Alekséi quedó profundamente afectado. Se fue de casa y estuvo durante cinco años viajando a pie por el imperio ruso, ejerciendo los trabajos más variados y acumulando las impresiones que usaría en sus escritos autobiográficos: *Infancia* (1915), *En el mundo* (1917) y *Mis universidades* (1923).

Tomó el seudónimo de Gorki, que significa amargo, y con el que quería expresar su determinación de contar la amarga verdad de las cosas, cuando trabajaba en un periódico de Tiflis. Su primera publicación en forma de libro, los dos volúmenes de *Ensayos e historias* (1898), que recogían relatos aparecidos anteriormente, fue un gran éxito. Sin apenas transición alguna, pasó de una vida anónima a la fama mundial.

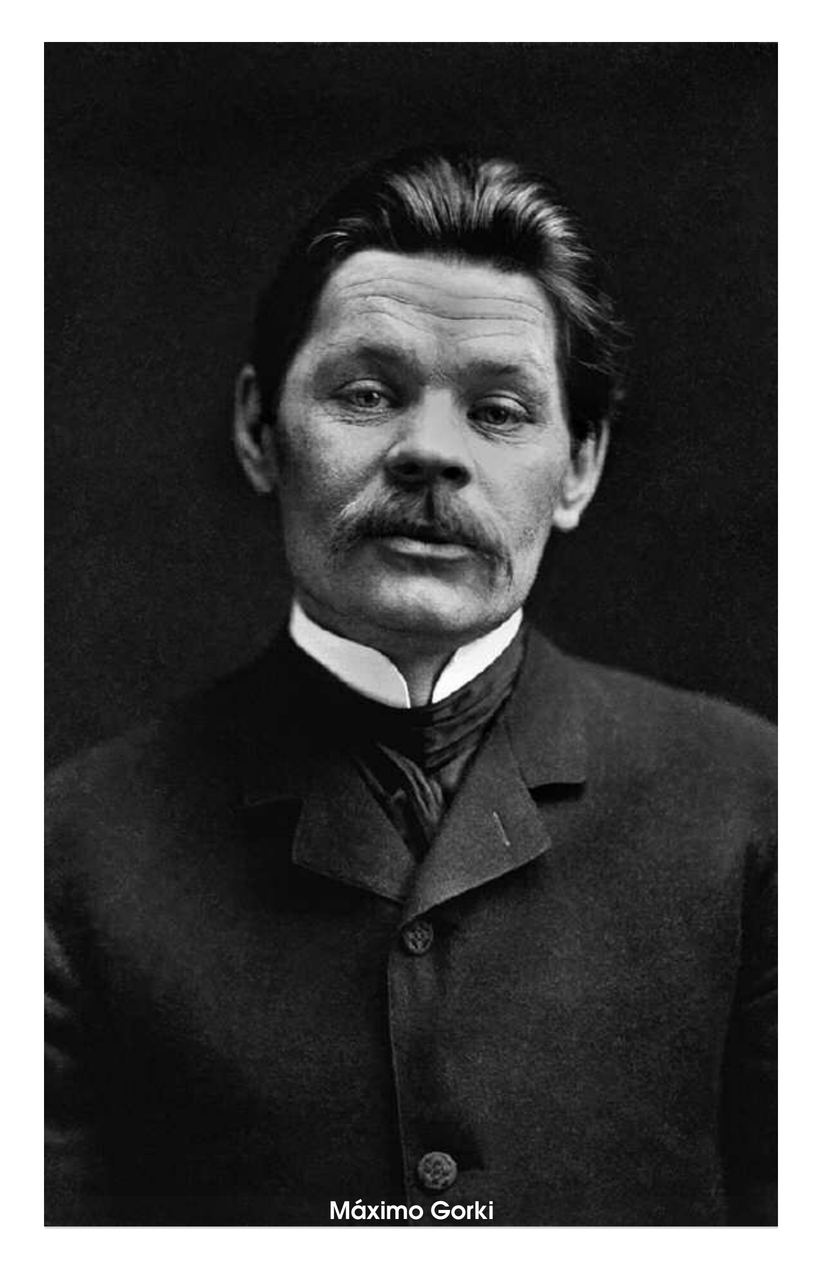
Siguió escribiendo sin cesar, describiendo ante todo la existencia de los obreros más humildes, de los vagabundos y los parias sociales en *Los bajos fondos* (1902) y *Los exhombres* (1905). Se opuso públicamente al régimen zarista y fue detenido muchas veces. Eso aumentó su popularidad en Occidente, en un momento en que toda la opinión liberal estaba en contra del zar. Fundó una casa editorial y participó activamente en la revolución de 1905, lo que le obligó a huir del país. De 1906 a 1913 vivió en Capri,

en parte a causa de una afección pulmonar y en parte para evitar la atmósfera represiva que se respiraba en su país.

Una amnistía le permitió volver a Rusia. Amigo personal de Lenin, ayudó a los bolcheviques a hacerse con el poder. Pero, dos semanas después del triunfo de la Revolución, escribió: "Lenin y Trotski no tienen ni idea de lo que son la libertad y los derechos humanos. Están corrompidos por el sucio veneno del poder, y muestran un terrible desprecio por la libertad de expresión y todas las demás libertades por las que la democracia ha luchado". Cuando su periódico *Nueva Vida* fue víctima de la censura bolchevique, Gorki publicó una serie de ensayos titulados *Pensamientos inoportunos,* que no volverían a editarse en Rusia hasta el final de la Unión Soviética, en los que comparaba a Lenin con el zar. El propio Lenin le envió cartas amenazantes: "Te daré un consejo. Cambia de entorno, de punto de vista, de actitud, si no quieres que la vida se aparte de ti". En 1921, enfermo de tuberculosis, Gorki se exilió de nuevo.

Regresó de la Italia fascista a la Unión Soviética en 1932, invitado por Stalin y convertido en una gran figura cultural, "el Papa de la literatura soviética", como le gustaba llamarse a sí mismo. Fue condecorado con la orden de Lenin y se le concedió una mansión en Moscú, que había pertenecido a un millonario y es hoy el Museo Gorki. Desempeñó un papel fundamental en la instauración del realismo socialista y fue nombrado presidente de la Unión de Escritores. En sus escritos de esa época glorificó la construcción del socialismo y la reeducación por el trabajo, es decir, el gulag.

La luna de miel duró poco. Con el aumento de la represión estalinista y el inicio de la Gran Purga, Gorki fue sometido a una suerte de arresto domiciliario. Se cuenta que cada día se le hacía llegar una edición especial de *Pravda,* sin noticias de detenciones ni purgas. La muerte repentina de su hijo Máximo



Máximo Gorki

Peshkov en 1935 fue seguida por la del propio Gorki al año siguiente, en circunstancias igualmente sospechosas. El propio Stalin fue una de las personas que llevó el ataúd a hombros durante el funeral. El último volumen de la ambiciosa tetralogía de Gorki, *La vida de Klim Samgin,* que quedó incompleto a su muerte, fue terminado por una comisión literaria designada por el gobierno soviético.

La madre

Suele considerarse que la novela de Gorki *La madre* (1906) es la obra fundacional del realismo socialista. Gorki la escribió en su mayor parte en las montañas Adirondacks, en los Estados Unidos, durante un viaje que hizo para reunir fondos con destino a la causa bolchevique. El marido de Pelagia Nilovna, la heroína de la novela, es un borracho, y ella no tiene más consuelo que su fe religiosa. Muere el marido, y su hijo Pavel, obrero metalúrgico, se hace socialista y empieza a llevar a casa a sus amigos revolucionarios. Pavel es detenido el 1 de mayo por llevar una bandera roja. Pelagia, que sigue creyendo en Dios, se une a los revolucionarios y es traicionada por un espía de la policía.

Para crear el personaje de la madre, Gorki se basó en una mujer real, Anna Zalomova, que en 1905 viajó por todo el país repartiendo panfletos revolucionarios, después de que su hijo fuese detenido en una manifestación. La novela tuvo dos brillantes adaptaciones: la película *La madre* (1926), una de las cumbres del cine soviético, del director de cine Vsevolod Pudovkin (1893-1953), y la versión teatral del mismo nombre, escrita entre 1930 y 1931 por Bertolt Brecht (1898-1956).

En España fue publicada en 1938 por la editorial Nuestro Pueblo, en una traducción de Enrique Díez-Canedo. Una conversación con Anna Zalomova, la mujer que inspiró el personaje, completaba el volumen.

Tomando impulso, el espía, de cerca, le dio una bofetada.

¡Bien empleado le está a esa carroña vieja! gritó una voz. Algo negro y rojo cegó por un momento a la madre. El sabor salado de la sangre le llenó la boca. Una sucesión de exclamaciones la reanimó: ¡No hay derecho a pegarle! ¡Camaradas!

¿Qué es eso?

¡Ah, bribón!

¡Pegadle a él!

¡A la razón no se la ahoga en sangre!

La empujaban por la espalda, por el cuello, le daban golpes en la cabeza, en el pecho. Vacilaba y se desmayó en el torbellino oscuro de los gritos, de los aullidos, de los silbidos. Algo espeso y ensordecedor penetraba en sus oídos, le llenaba la garganta y la ahogaba. El suelo se hundía bajo sus piernas, que se doblaban. Su cuerpo temblaba bajo las quemaduras del dolor. Pesada, debilitada, iba la madre vacilando. Pero sus ojos brillaban aún, veían una multitud de otros ojos que ardían con un fuego vivo y osado que ella conocía bien, un fuego que era grato a su corazón.

La empujaron hacia la puerta.

Se desprendió de una mano que la agarraba, y se aferró al quicio.

¡No ahogaréis la verdad ni en mares de sangre!

Le dieron un golpe en la mano.

No tendréis más que odio, locos de vosotros! ¡Odios y rencores que os ahogarán!

El guardia la agarró por la garganta, con un apretón cada vez más violento.

Dijo ella, en un estertor:

¡Desgraciados!

Un sollozo prolongado le contestó, entre el gentío.

Máximo Gorki. *La madre* (1906).

El realismo socialista

En abril de 1932, Stalin promulgó el Decreto de Reconstrucción de las Organizaciones Literarias y Artísticas, por el que desaparecían todas las asociaciones literarias, entre ellas la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, y quedaban englobadas en la Unión de Escritores Soviéticos. Se unificaban así las consignas y los controles. Cobijados bajo un solo techo, los escritores soviéticos pasaron a depender de los mismos administradores y del mismo sistema gubernamental de premios y castigos, y quedaron sujetos a la misma vigilancia estricta de funcionarios especialmente designados. El resultado fue la incorporación de la literatura al edificio del Estado.

El Kremlin pasó a formular su propia doctrina literaria, que era la del realismo socialista. Así, el estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos afirmaba que el realismo socialista era el método básico de la literatura y la crítica literaria soviéticas, y exigía del escritor veracidad y una representación concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Su objetivo era exaltar al trabajador común, industrial o agrícola, al presentar su vida y su trabajo como algo admirable. En otras palabras, se trataba de educar al pueblo en las metas y el significado del socialismo. Stalin describía como *ingenieros de almas* a los ejecutores del realismo socialista.

No era una tendencia completamente nueva. Tenía sus raíces en el neoclacisismo y las tradiciones realistas de la literatura rusa del siglo XIX, que describía la vida simple del pueblo, y de la que Máximo Gorki era un continuador.

La política del realismo socialista fue consagrada en el primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 y fue aplicada, a partir de entonces, en todas las esferas de la producción artística. Los pintores pasaron a representar campesinos alegres y musculosos, trabajadores de fábricas y granjas colectivas y retratos heroicos de Stalin. Los compositores de música se vieron obligados a reflejar la vida y luchas del proletariado, y los escritores intentaron escribir historias acordes a sus tiempos.

No existía alternativa, porque la posibilidad de publicar una novela o un libro de poemas, o de representar una obra de teatro, dependía de la benevolencia del Estado. Además, había que dar una respuesta inmediata a la actualidad. Una editorial, por ejemplo, devolvió una novela porque su acción transcurría tres años antes.

Algunos escritores se amoldaron, e incluso se anticiparon, a la doctrina impuesta. Ahí están, entre muchas otras, la novela *Energía* (1932-38), de Fíodor Gladkov, que ya había publicado *Cemento* (1925), y *Central hidroeléctrica* (1930-31), de Marieta Shaginyán. Otros, como Borís Pasternak, el futuro autor de *Doctor Zhivago,* escribieron su obra en secreto o se refugiaron en la traducción, que era menos comprometedora.

Ni siquiera escribir a escondidas era una garantía, porque la policía podía irrumpir en cualquier momento y secuestrar la obra. Es lo que le sucedió a Mijaíl Bulgákov (1891-1940), a quien la policía le quitó su diario en un registro y no se lo devolvió hasta años después. Molesto porque había sido leído por otros, Bulgákov lo quemó. El diario se creía perdido, hasta que, hacia el final de la década de 1980, las reformas aperturistas de Mijaíl Gorbachov permitieron acceder a los archivos de la Lubianka, y se descubrió que, antes de devolvérselo a su dueño, la policía lo había copiado. Parece una historia del propio Bulgákov. La incuestionable obra maestra de este autor, *El maestro y Margarita,* en la que el universo del amor y la creación se oponen a una sociedad hostil, fue escrita en secreto y terminada poco antes de que Bulgákov muriese. Durante muchos años, el libro solo pudo leerse en la Unión Soviética como *samizdat,* es decir, como publicación clandestina, hasta que en 1967 la esposa del

autor lo ofreció al periódico *Moskva,* donde apareció por entregas.

Otros, en fin, fueron menos afortunados. Vitali Chentalinski, el escritor que tuvo por primera vez acceso a los sótanos de la Lubianka, y que ha publicado tres libros sobre el tema, considera que el poder soviético sometió a la represión a unos dos mil escritores y que, de ellos, unos mil quinientos fueron fusilados y muertos. Al detener a los autores, habitualmente se confiscaban los manuscritos, que se destruían o no según el capricho de los funcionarios. Es como si toda una etapa de la historia de la literatura se hubiese perdido.

Como escribió el poeta Osip Mandelshtam, que murió en 1938 en un campo de Siberia, en circunstancias poco conocidas: "Rusia es el único país donde la poesía es realmente importante. Por ella se llega a matar a la gente".

Permítaseme un apunte personal. A mediados de los años 90 conocí a un ruso que había venido a España en busca de trabajo. Deseoso de encontrar referencias comunes, le enseñé mis libros de autores rusos. Uno a uno fui diciéndole los nombres. Al llegar a las ediciones españolas de los años 20 y 30 de las novelas posteriores a la Revolución, heredadas de mi abuelo y publicadas por las editoriales Cénit, Biblos y Espasa-Calpe, entre otras, vi que me escuchaba conmovido y con los ojos llorosos.

- ¿Qué le pasa? -le pregunté.

- No conocía esos nombres -me contestó-, ni sabía que hubiéramos escrito tanto. A ese extremo había llegado el secuestro de la literatura en su país.


Mijaíl Bulgákov

ОБЛАКО
В
ШТАНАХ

МАЯКОВСКIЙ
ЛОВѢК

M. Maiakovski, cubiertas para libros


ЛЕН ГИЗ
ARTE
КНИГИ
ПО ВСЕМ
ОТРАСЛЯМ
ЗНАНИЯ
ЛЕН ГИЗ

EL ARTE REVOLUCIONARIO

Valeriano Bozal

Siglo XX. Historia Universal, T. X, "La URSS De Lenin a Stalin", Madrid, Historia 16, 1983, pp. 109 a 128.,

El primero de mayo de 1926, la maqueta del *Proyecto para la sede de la III Internacional*, de Vladimir Tatlin (1885-1953), desfiló por las calles de Leningrado.

La obra, proyectada en 1919, no fue realizada nunca, pero su imagen se ha convertido en un verdadero símbolo de lo que fue el arte revolucionario en los años inmediatamente posteriores a la revolución soviética.

Reconstruida, puede verse en el Moderna Musseet de Estocolmo, pero así no da razón suficiente de un proyecto cuya ambición rompía con las pautas establecidas en el campo del arte.

La descripción de N. Punin, contenida en un artículo titulado *La torre de Tatlin*, proporciona una idea del aliento con que el monumento fue concebido:

Su idea fundamental se formó sobre una síntesis orgánica de los principios de la arquitectura, la escultura y la pintura y debía ejemplificar un tipo nuevo de construcción monumental, capaz de unir en sí mismo la forma puramente creativa con la forma utilitaria.

De acuerdo con esta idea, el proyecto de monumento estaba constituido por tres grandes locales de cristal, levantados según un complicado sistema de goznes y espirales. Estos locales se disponían uno sobre otro y cerrados con varias formas armónicamente ligadas entre sí. Gracias a un mecanismo especial se movían a diferente velocidad.

El local más bajo, en forma cúbica, se mueve en torno a su propio eje a la velocidad de una vuelta anual y está destinado a la actividad legislativa. Aquí pueden tener lugar la conferencia de la Internacional, la sede de los congresos internacionales y otras reuniones legislativas importantes.

El local inmediatamente superior, en forma piramidal, se mueve en torno al eje a la velocidad de una vuelta completa al mes y está destinado a la actividad ejecutiva (albergará al Comité político ejecutivo de la Internacional, la Secretaría y otros órganos de carácter administrativo ejecutivo).

Finalmente, el cilindro superior, que gira a la velocidad de una vuelta diaria, está destinado a los centros de carácter informativo: la oficina de información, el periódico, la redacción de proclamas (manifiestos, octavillas, fascículos, en una palabra, todos los variados medios de amplia información del proletariado internacional).

Particularmente, el telégrafo y los proyectores se disponen sobre el eje de una sección esférica, con la radio, cuya antena sale por encima del monumento. Es preciso observar que en la idea de Tatlin los locales de cristal están protegidos por tabiques dobles con cámara de aire, gracias a lo cual será fácil mantener una temperatura constante.

Un arte para el "hombre nuevo"

El *Proyecto para la sede de la III Internacional* se quedó en *Proyecto para un monumento a la III Internacional*, y así pasó directamente a la historia de la escultura contemporánea. No era una obra de arte, al menos no lo era en un sentido tradicional, pero sí formaba parte de la vanguardia mucho más claramente, con una fuerza y entidad que, en cuanto proyecto arquitectónico, no parecía tener.

Toda la historia es ilustrativa de la situación, por eso me ha parecido oportuno empezar por ella. Ilustrativa, primero, de la concepción que del arte revolucionario se tenía en aquellos mo-

mentos, pero no menos ilustrativa, segundo, de sus limitaciones y su destino.

Cuando Tatlin proyecta la sede de la III Internacional incorpora a su idea los planteamientos más utópicos de la vanguardia, pero, además, sitúa su invención en un ámbito que es típico del constructivismo y, en general, de lo que más propiamente llamamos arte revolucionario: la obra de arte no es tanto una reflexión o representación de la realidad, cuanto su transformación.

La ya vieja idea del espejo stendhaliano se ha sustituido por una más *moderna,* quizá utópica y, posiblemente, ingenua, según la cual no hay que reflejar el mundo, sino transformarlo. Transformar el espacio en que se está, no sólo ideológicamente, también físicamente; cambiar las formas de vida, la naturaleza de las viviendas y los talleres, los monos de los trabajadores, la fisonomía de las bibliotecas y los clubs, pero también de las ciudades..., y hacer todo esto no según cualquier criterio, tampoco según un criterio artístico -si es que alguna vez se pudo hablar sólo de criterio artístico-, sino según un proyecto que se resume en la construcción del *hombre nuevo.*

Tatlin no sólo realiza este proyecto de una sede para la III Internacional: lleva a cabo también otros trabajos que no por menos conocidos son despreciables: diseña sillas y muebles, ropa para los trabajadores y una obra, entre fantástica y vinciana, *Letatlin,* que nada tiene que envidiar a las máquinas del genio renacentista: máquinas utópicas, diseño artístico más que técnico o ingenieril, obras, en una palabra, destinadas a la historia del arte y no a la de la tecnología.

Esta transformación implicaba, a su vez, un replanteamiento radical de la condición de la obra de arte. Su utilidad no dependía de su incorporación al objeto en cuanto adorno, ni siquiera era sólo una mejora del diseño: incluía, ciertamente, todas estas cosas, pero era, antes que ninguna otra, manifestación de un



Tatlin con un asistente ante la maqueta del Monumento a la Tercera Internacional (Petrogrado, 1920)

lenguaje nuevo, expresión de ese *hombre nuevo,* de la sociedad libre y justa que se pretendía crear. Y aquí surgen matices que conviene tener en cuenta para comprender todo lo que siguió.

Proyectos utópicos

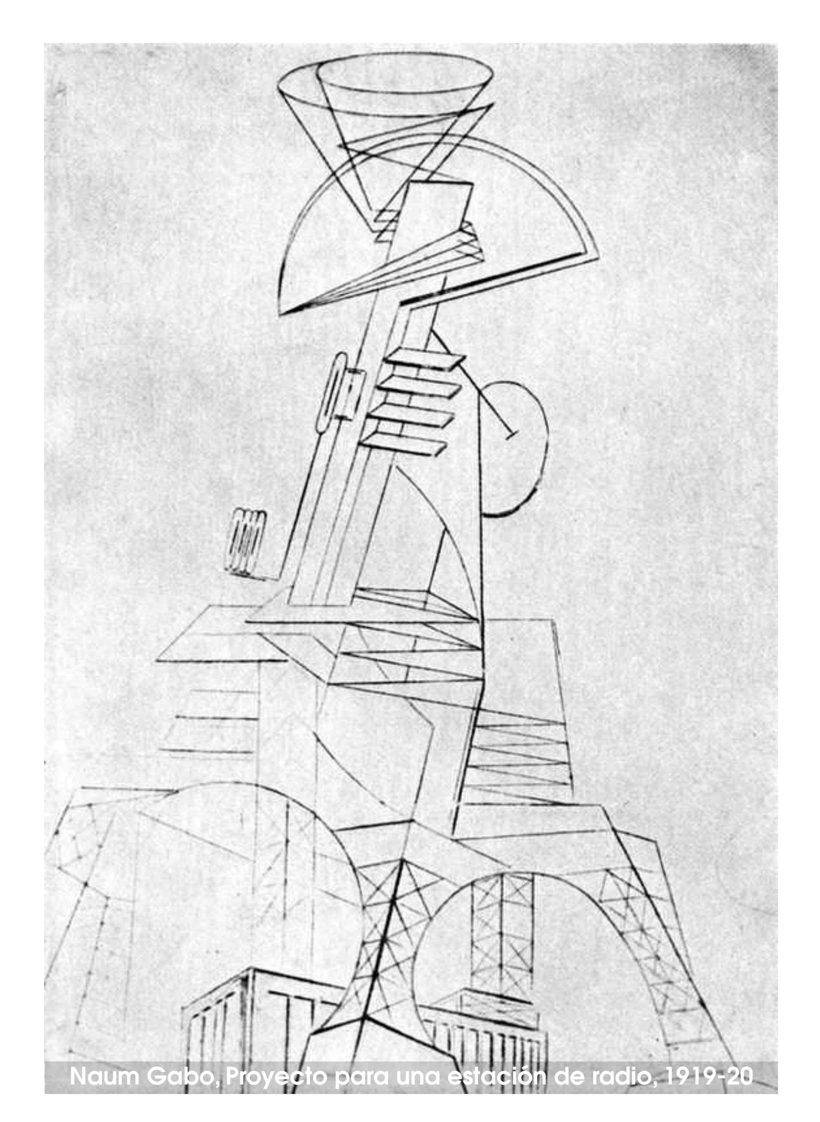
La descripción que ha hecho N. Punin pone de relieve que semejante edificio difícilmente encajaba en las posibilidades tecnológicas de la Unión Soviética en los años veinte; escapaba incluso a una concepción racional y utilitaria de lo que es un edificio: su cinetismo es más propio de un proyecto escultórico que de una efectiva realización arquitectónica.

A la vez, estas dificultades tecnológicas y económicas se apoyan en una propuesta de carácter simbólico, pues el movimiento del edificio no es sino una alegoría de ese movimiento continuo que es el revolucionario, y que la espiral en que el proyecto ha quedado emblematiza.

La utopía tecnológica es la consecuencia directa de trasladar al plano de la creación artística la utopía política y social. Tatlin no quería crear sólo un edificio, pensaba en la posibilidad de construir un lenguaje nuevo, revolucionario, y de hacerlo precisamente porque estaba implicado en la construcción del *hombre nuevo.*

No fue el único. Aunque con menos intensidad, no sé si con menos acierto -creo que no-, Naum Gabo (1890-1981) proyecta una serie de obras, a veces edificios, otras esculturas, que, pasando o no del papel, se incluyen en esa trayectoria utópica.

Dudo mucho que su *Proyecto para una estación de radio* (1919-1920) sirviese realmente como estación de radio, pero es cierto que ofrece esa imagen que la modernidad -y muy especialmente la modernidad de los años veinte- ha identificado con la radio y el futuro. Como el proyecto de Tatlin, quizá éste no sea más que la imagen de un invento inservible..., pero ser esa imagen


Naum Gabo, Proyecto para una estación de radio, 1919-20

es ser mucho cuando la contemplamos desde la perspectiva del arte.

Desde la misma perspectiva debemos contemplar la célebre *Tribuna de Lenin* (1920), de Lazar (El) Lissitzky (1890-1941), que nunca existió, pero que podía haber existido... La utilidad práctica de estas creaciones era más que dudosa, difícil su posibilidad. Pero se trata en todos los casos de verdaderos monumentos -a la III Internacional, a la radio, a Lenin...-, que perfilan una imagen de arte revolucionario.



El Lissitzky, Tribuna de Lenin, diseño. 1920-1924

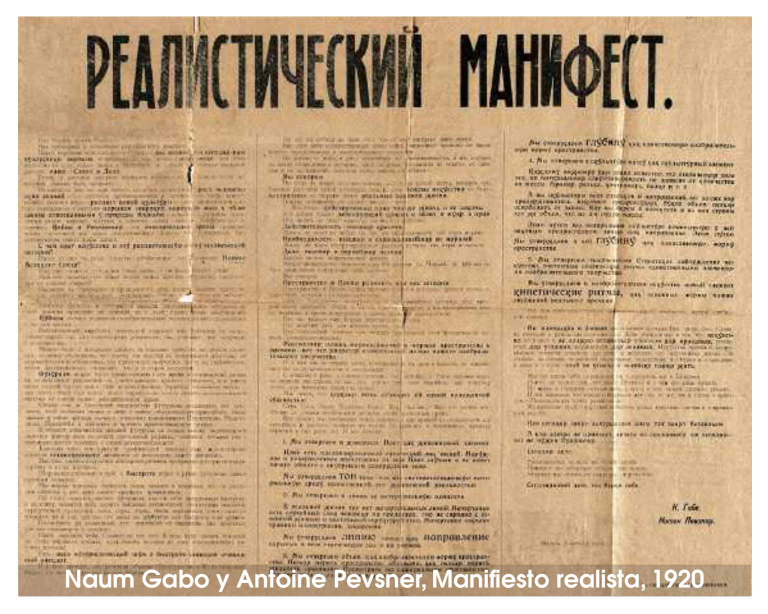
Manifiestos

Su dificultad era, a la vez, un incentivo para la afirmación y la investigación. Afirmación de los valores del nuevo arte a través de los manifiestos que fueron apareciendo, desarrollando una tradición de vanguardia que en la Rusia prerrevolucionaria no había tenido excesivo eco.

En primer lugar, el *Manifiesto realista,* que publican Naum Gabo y su hermano Notan Pevsner (1886-1962), el 5 de agosto de 1920, en Moscú, en el que a partir de una constatación *-la aparición de nuevas formas de vida que ya han nacido, que ya se agitan-* se inducen una serie de propuestas artísticas que van desde el repudio del color como elemento pictórico y el valor gráfico de la línea hasta el rechazo del estatismo y la afirmación de los ritmos cinéticos, del dinamismo.

Pero el *Manifiesto* no se detiene ahí. Polémicamente se afirma contra la *carroña* que es el pasado y el futurible de alquimista que todos esgrimen como *nuevos cristianos, delirios de monjes* o *nueva edición de la imaginación romántica.*

El presente lo guardamos para nosotros, afirman finalmente sus autores..., pero ese presente también se les escapó a ellos, y el *también* hace referencia a quienes, con Gabo y Pevsner, polemizaron y a los que podían haberlo hecho.


РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ.

Naum Gabo y Antoine Pevsner, Manifiesto realista, 1920

Como respuesta a su *Manifiesto* apareció el *Programa del Grupo Productivista* con motivo de la exposición de Alexandr Ródchenko (1891-1956) y V. Stepanova (1894- 1958), cuyas firmas lleva. Tatlin era la figura más relevante del grupo.

En el programa se rechaza taxativamente cualquier avance en el camino de lo tradicionalmente entendido como arte: *la evolución del arte y la cultura del pasado hacia formas comunistas de edificación constructiva no puede llevarse* a *cabo de forma progresiva.*

Todo ello pone de relieve que no existía homogeneidad ni monolitismo en el movimiento de vanguardia propio del arte inmediatamente posrevolucionario. En un escrito manifiesto titulado *Por qué combate el LEF* (LEF = Frente de Izquierda del Arte), se distinguen hasta cinco tendencias:

I. El arte proletario. Una parte ha degenerado en escritores oficiales que abruman con su lengua administrativa y la repetición del abecedario político. Otra ha caído bajo todas las influencias del academicismo, y sólo el nombre de su organización permite aún pensar en Octubre. La tercera y mejor parte se reeduca con nosotros y a partir de nuestras obras, y estamos seguros que continuará su camino a nuestro lado.

II. La literatura oficial. Cada cual tiene, en teoría, su opinión personal: Ossinski alaba a Akhmatova, Boujarin, Pinkerton. En la práctica, las revistas se llenan simplemente con una mezcolanza de firmas de gran prestigio.

III. La literatura último grito *(los Serapiones, Pilniak, etcétera) ha asimilado nuestros procedimientos, los sazona con los simbolistas y los adapta respetuosa y farragosamente a la lectura fácil de la NEP.*

IV. Nuevos hitos. De Occidente provendrá la invasión de celebridades nuevas repentinamente esclarecidas. Alexef Tolstói acaricia ya el cabello blanco de sus obras completas para hacer la entrada en Moscú.

V. Finalmente, destruyendo este hermoso orden, en diversos rincones, islotes de izquierda, hombres y organizaciones (Inchuk, Vchutemas, Opoiaz, etcétera). Unos se esfuerzan en desbrozar en solitario nuevas y difíciles tierras; otros, en limar de sus versos los restos de lo antiguo.

Maiakovski y Malevitch

Aunque mezclando artes plásticas con literatura y publicado unos años después de los inmediatamente posrevolucionarios, el texto pone de relieve diferencias sustanciales, no sólo entre orientaciones del arte soviético, sino en el seno mismo de la vanguardia. El fermento revolucionario había estallado en el arte antes de la Revolución de Octubre.

La situación artística en Rusia a principios de siglo era marcadamente conservadora, con algunas excepciones en los centros urbanos y, muy concretamente, en San Petersburgo (después Petrogrado, Leningrado). Pero ya en 1912 y 1913, el academicismo empieza a ser contestado por la vanguardia futurista, que tiene su figura más representativa en el poeta V. Maiakovski.

Los textos de los futuristas italianos habían influido en los rusos, pero estos adoptaron una postura muy distante de aque-

llos, hasta el punto de que cuando Marinetti viaja por segunda vez a Rusia en 1914 no es especialmente bien recibido.

En 1912-1913, Maiakovski publica *Una bofetada al gusto público,* y en 1914, cuando estalla la Gran Guerra, un grupo llamado *cubofuturista,* en el que también participa Klebnikov (1895-1922), se manifiesta en contra de la guerra y el imperialismo.

Los *cubofuturistas* habrían de convertirse posteriormente en *comunistas-futuristas,* denominados habitualmente *como-Iut,* y desarrollaron una intensa actividad de propaganda y agitación poéticas.

El grupo de Maiakovski no fue el único que antes de la Revolución mantenía la bandera de la vanguardia crítica -que en su caso incluía increpar y atacar directamente todo lo que tuviera un aliento burgués, tal como pone de manifiesto en su relato autobiográfico *Yo mismo.* Junto a ellos, en el campo de las artes plásticas, tiene indudable importancia el llamado *suprematismo,* encabezado por Casimir Severionovitch Malevitch (1878-1935), artista ya casi mítico, no sólo en la historia del arte revolucionario, sino también en la del arte vanguardista occidental.

El suprematismo se constituye a partir de la exposición *0.10,* celebrada en San Petersburgo a finales de 1915 y primeros días de 1916. Juntamente con Malevitch, Iván Puni (1892/1956), conocido con su nombre francés Jean Pougny, firma el manifiesto suprematista y participa en la exposición, en la que también se muestran obras de Tatlin.

Malevitch había viajado a París en 1911, y allí parece que fue influido por el cubismo incipiente, puesto que a su vuelta a Rusia emprende una investigación plástica que toma ese estilo como punto de partida, hasta hacerle desembocar en un abstractismo radical.

VLADIMIR MAIAKOVSKI

Vladimir Vladimirovich Maiakovski (Bagdadi, 1893-Moscú, 1930). Poeta y dramaturgo ruso. Hijo de un guardabosques, vivió durante su infancia en el Cáucaso, desde donde se trasladaría a Moscú con su familia. Miembro activo del partido bolchevique fue encarcelado durante casi un año.

En 1912 inició su carrera literaria, convirtiéndose pronto, junto con V. Khlebnikov, en uno de los principales exponentes del movimiento futurista ruso. De esta época es su conocido poema *Una nube en pantalones* (1915). Al estallar la Revolución de Octubre colaboró con el Gobierno, encargándose de redactar buena parte de los eslóganes revolucionarios.



En 1923 se creó el movimiento literario Lef, que trataba de mantener vivos los principios del futurismo en el nuevo período político. En él ocupa Maiakovski un lugar destacado.

El progresivo enfrentamiento de Maiakovski con la nueva sociedad soviética, así como sus fracasos sentimentales, le condujeron al suicidio en 1930.


Malevich, Aeroplano volando, 1915

En 1914 pinta *El aviador,* que se mantiene todavía en los límites del cubismo, practicado también por Lioubov Popova (1889-1924) e Iván Klioun (1873-1943), artista que se adscribirá al suprematismo en 1915. Pero la actividad de Malevitch progresa en su radicalización muy rápidamente y ya a partir de 1913-1914 inicia una reflexión plástica sobre el *Cuadrado negro* (1913-1929) y el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco,* expuesto en 1918 en el II Salón del Estado, en Moscú.

Ahora bien, 1917 ejerce una influencia considerable sobre el artista. A partir de ese momento pospone la pintura a la arquitectura y se introduce muy rápidamente por el camino de la utopía.

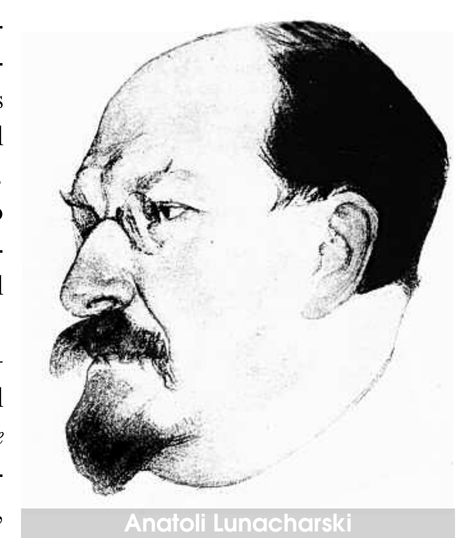
Como en otros casos, el proyecto irrealizable, la imagen imposible se imponen alentados cada vez más por un idealismo que a partir de 1927-1928 se matiza casi de misticismo, según una declaración que se hará típica:

Elemento fundamental del suprematismo, tanto en arquitectura como en pintura, es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre; toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer de una vez que los problemas artísticos, de una parte, y los del estómago y la razón, por otra, se hallan considerablemente separados entre sí.

Pero 1917 no tuvo efecto sólo sobre Malevitch. Durante el período de Kerenski empezaron a producirse cambios en el mundo académico y oficial, aunque sólo tras el triunfo definitivo de la Revolución se produce una transformación completa.

Anatoli Lunacharski, comisario del Pueblo de Instrucción Pública, crea una *Sección de Bellas Artes,* IZO, en Petrogrado y otra en Moscú, dirigida la primera por David Sterenberg (1881-1948) y la segunda por Tatlin. A su vez, aparece como órgano del Secretariado la revista *El arte de la comuna,* dirigida por O. Brik y alentada por Maiakovski.

Todo este movimiento se inserta globalmente en uno de índole más general, que recibe el nombre de *Proletkult,* sobre el cual se centró buena parte de la polémica política y cultural del momento.


Anatoli Lunacharski

En el seno de la *Sección de Artes Figurativas* del IZO surgió el *Instituto de Cultura Artística* (Inchuck), creado en 1920, con la activa participación de V. Kandinsky (1866-1944), cuyas posiciones, calificadas posteriormente de psicologistas, entraron muy pronto en colisión con las propuestas más claramente constructivistas.

A su marcha, Alexandr Ródchenko entró a formar parte de la dirección, imprimiendo a la actividad del instituto una clara orientación constructivista y productivista. Las investigaciones sobre los materiales, el diseño y las nuevas técnicas reprográficas, el fotomontaje, el trabajo de laboratorio, el análisis estético y sociológico..., constituyeron sus aspectos más relevantes.

La aportación téorica más interesante fue el libro de A. Gan titulado *Constructivismo* (1922-1923): *El constructivismo es un fenómeno de nuestra época. Surgió en 1920, en un ambiente de pintores de izquierda e ideólogos de la* acción de masas. *Esta publicación es un libro de propaganda con el cual los constructivistas inauguran la lucha contra los defensores del arte tradicional,* escribió en el inicio del texto a modo de presentación.

Escultura tradicional

Pero el arte tradicional, lo que los constructivistas y productivistas entendían por arte tradicional, no había muerto, gozaba de buena salud, aunque las historias habituales de la vanguardia, que generalmente lo ignoran (yo mismo he procedido así), puedan hacemos pensar lo contrario. Basta echar una ojeada a la documentación gráfica de la época para damos cuenta de ello.

Las figuras de Marx y Engels, que coronan el monumento delante del cual se fotografía Lenin en Moscú el 7 de noviembre de 1918, pertenecen a ese arte tradicional, y tradicionales son los bustos de *Alexandr Rádischev* (Petrogrado, 1918), obra de L. Sherwood (1871-1954); *Blanqui* (Petrogrado, 1919), de T. Zalkalns; *F. Lasalle* (Petrogrado, 1919), de Viktor Sinaisky (1893-1968); *G. Garibaldi* (Petrogrado, 1919), de Zale...

No menos tradicional es el *Monumento al obrero metalúrgico* (Petrogrado, 1918) y el que se levanta a *V. Volodarsky* (Petrogrado, 1919), ambos de M. Bloch. Autores y obras de efímera existencia, pues casi siempre se desconoce su biografía y los monumen


M. Bloch, estatua a V. Volodarsky (Petrogrado, 1919)

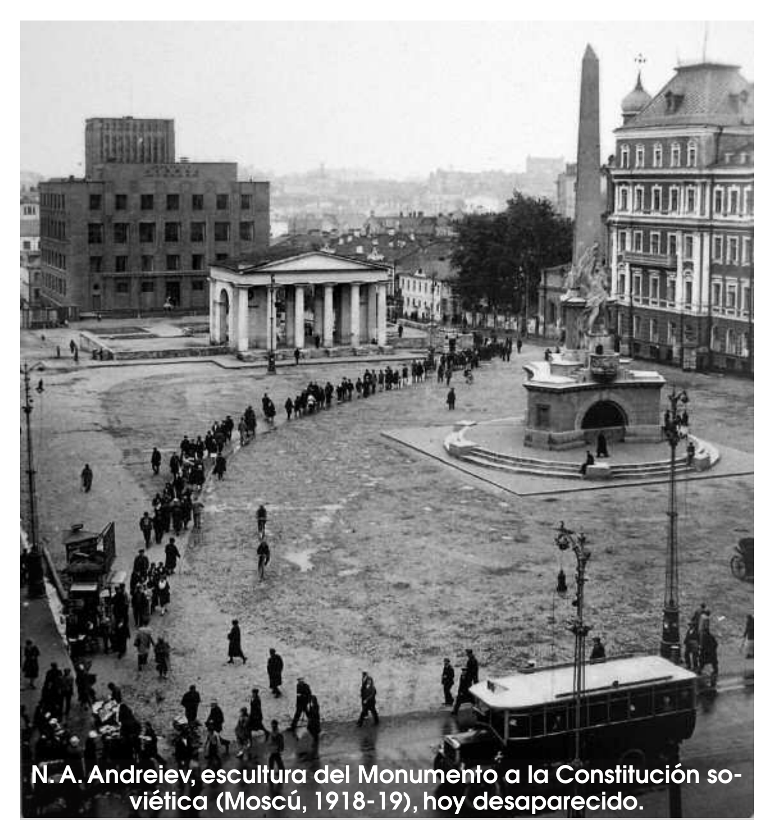
tos han desaparecido. Anuncian, sin embargo, en su tradicionalismo, lo que luego sería el arte soviético.

Entre todos destaca N. A. Andreiev (1873-1932), autor de la escultura de un celebrado *Monumento a la Constitución soviética* (Moscú, 1918-1919), obra del arquitecto D. Osipov (1897-1958), hoy desaparecido, aunque se conserva algún fragmento escultórico. Autor también de un *Monumento a Dantón* (Moscú, 1918), igualmente desaparecido, dentro de la serie de imágenes que homenajeaban a los héroes de la revolución, y de varias imágenes de Lenin -*Lenin en su mesa de trabajo* (1920) es, entre las primeras, la más conocida-, que culminarían en su *Lenin, caudillo del Estado soviético* (1931-1932), en la que, a pesar de la evolución hacia el oficialismo cada vez más agudo, no olvida del todo las formas iniciales.

En sus primeros momentos, Andreiev se mueve en el marco de una épica preocupada por el volumen, de formas simplificadas y tendencia geometrizante, un tanto similar a la estatuaria que en otros países europeos, por ejemplo el nuestro, se incorporaba de manera balbuceante a la vanguardia. La gravidez de la figura, el sentido de la masa, la actitud retórica y la alegoría temática eran rasgos comunes a obras que expresaban un sentir épico ante la nueva situación que se estaba viviendo.

Esta concepción no es exclusiva de este escultor, pues otros monumentos, como el levantado a Marx en Petrogrado (1918), de Alexandr Matveyev (1878-1960), se mueven en la misma línea e incluso profundizan por el camino de la vanguardia cubista, tal es el caso de Boris Koroliov (1884-1963), en su *Monumento a M. Bakunin* (1918), del que se conserva un boceto.

Sin embargo, no es esa la tendencia dominante en la escultura tradicional. El éxito de un escultor como Ivan Dmitriévitch Schadr (1887-1941) es el éxito de un estilo que recuerda directamente las propuestas de Rodin, un Rodin más tímido y anecdótico, con mucha menos fuerza que el artista francés, de un acusado neorromanticismo.


N. A. Andreiev, escultura del Monumento a la Constitución soviética (Moscú, 1918-19), hoy desaparecido.

En 1922 realiza una serie de cabezas características de la nueva sociedad: *Trabajador, campesino, soldado del Ejército Rojo, segador,* imágenes que tuvieron una gran difusión y se popularizaron al ser utilizadas en los billetes emitidos por el Banco Estatal.

La propuesta iconográfica de Schadr se centra en la noble expresión de una subjetividad que reclama su puesto entre los héroes románticos, personajes más de teatro y obra literaria, que representación real y realista del motivo.

El realismo expresivo del artista mira más a la historia del arte que a la realidad histórico-social, adelantando un rasgo que será común a la mayoría del arte oficial soviético: no pretende crear un arte nuevo, sino incorporar al arte viejo motivos y figuras tradicionalmente excluidos, y sólo abordados por el naturalismo europeo de finales del XIX.

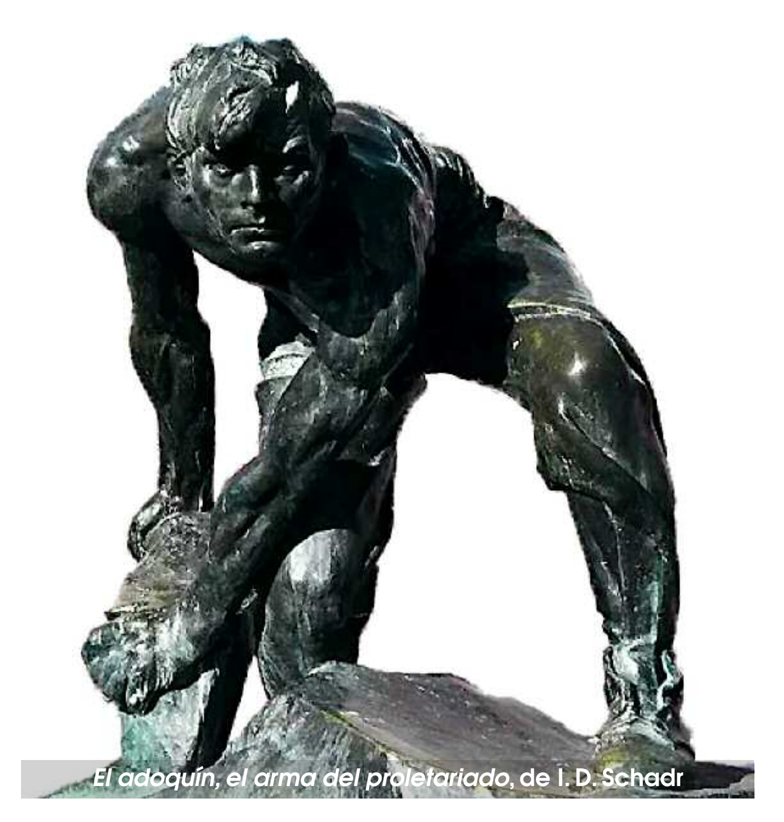
Mas aquí no hay el espíritu crítico de ese naturalismo, sino la pretensión de un romanticismo teñido de épica, que *canta* las excelencias de la nueva etapa de la humanidad. En ese marco, las posibilidades de los artistas son reducidas y la tentación de convertir la épica en retórica, una norma constante.

La más celebrada de Schadr es, no obstante, una pieza de carácter simbólico-realista que ejecutó algunos años después, concretamente en 1927: *El adoquín, el arma del proletariado.* He aquí la descripción tal como aparece en el volumen *El arte de los países socialistas,* editado por la Academia de las Artes de la URSS:

Un joven trabajador, en un brusco movimiento, encogido con tensión, arranca del adoquinado una piedra, el arma primera que le viene a las manos; va a levantarse en el instante siguiente, como una pluma aprisionada, y va a lanzar la dura piedra, levantándose en toda su grandeza contra el odiado enemigo.

De esta manera, se une en el arte escultórico un contenido muy sintetizado (los acontecimientos del año revolucionario de 1905 subyacen a la idea de la escultura) con un contenido simbólico y amplio en el que se refleja el momento del cambio del destino histórico de toda una clase.

El comentario de la Academia tiene un interés manifiesto por cuanto en él se explicita el sustrato teórico que justificará el arte oficial: la pretensión de unir una representación realista de figuras y acontecimientos concretos -el trabajador, el campesino, el soldado, el revolucionario, las luchas de 1905, las de 1917...-, concebidos como arquetipos más o menos modélicos, con una sugerencia simbólica de lo general en que tales figuras y acontecimientos se inscriben, la transformación revolucionaria *del destino histórico de toda una clase,* que les proporciona su sentido último.


El adoquín, el arma del proletariado, de I. D. Schadr

La propuesta responde a una lectura directa, y yo diría que un tanto ingenua, de los planteamientos engelsianos a propósito del naturalismo francés del siglo XIX. El realismo no consiste tanto en la representación exacta y convincente de lo empíricamente dado, cuanto en la plasmación de lo típico; esto es, de aquellos factores que determinan el cambio histórico y el *progreso social,* el destino de las clases y de una época, sea la burguesía

industrial, inicialmente crítica respecto del orden estamental, sea el proletariado declaradamente revolucionario.

Esta posición de la Academia, posteriormente hegemónica, era en aquellos momentos polémica. Ya indiqué antes que una de las propuestas de productivistas y constructivistas, su punto de partida, era la muerte del arte tradicional.

Lenin, en su conocida intervención sobre *La cultura proletaria* (8 de octubre de 1920), consideró como *inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica toda tentativa de inventar una cultura especial propia*, pues se trataba, por el contrario, de asimilar y reelaborar *todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en la misma dirección.*

Las palabras de Lenin, referidas tanto, y quizá más, a la llamada ciencia proletaria como al arte proletario, no determinaron, a diferencia de lo que a veces se ha dicho, una prohibición del *Proletkult*, en cuyo seno, por otra parte, había tendencias de muy diverso tipo -y la de Lunacharski defendía enérgicamente la necesidad de conservar el arte tradicional sin por ello prescindir de la investigación y la creación de formas nuevas-, pero sí parecían respaldar más claramente un arte vertebrado con el pasado.

No eran en aquel momento, 1920, palabras dogmáticas, y en el seno de la dirección soviética había opiniones distintas a las de Lenin -Trotski, Bujarin, por ejemplo. Eran parte de una polémica que con el tiempo se hacía más acusada y que terminaría con el triunfo del estalinismo.

Pero en aquellos años, la diversidad era lo normal y las instituciones *oficiales* surgían tanto de la vanguardia como del neoacademicismo.

Lo que intento explicar es que la historia de la desaparición del arte de vanguardia, que termina definitivamente con las disposiciones del Comité Central del Partido Comunista de la URSS del 23 de abril de 1932, mediante las cuales se crean organizaciones culturales estatales y unitarias, no puede reducirse a la expresión de un decreto. Este sólo fue posible a partir de unos antecedentes, de ámbito general y artístico-cultural, que crearon paulatinamente las condiciones adecuadas.

Entre ellos es necesario mencionar repetidamente la lucha ideológica, de la que las manifestaciones de Lenin, el *Proletkult* y el LEF no son más que un ejemplo; las necesidades culturales de la nueva sociedad, muchas veces reducidas a necesidades propagandísticas, especialmente por lo que a las artes plásticas hace referencia; la desaparición progresiva de las formas democráticas y el asentamiento de un rígido dirigismo en todos los niveles de la vida social, política y cultural; el desarrollo de un nacionalismo cada vez más evidente, deseoso de acentuar expresamente el hecho diferencial enlazando con la tradición panrusa... y, también, la existencia de un *arte tradicional* que tenía ya fuerte presencia en el panorama artístico prerrevolucionario.

Ivanov y Serov

En los últimos años del siglo XIX había alcanzado auge notable un tipo de pintura que articulaba, muchas veces eclécticamente, el naturalismo con el impresionismo y, aun, el modernismo.

Entre todos los pintores del momento, quizá fueran Sergei Vassielievitch Ivanov (1864-1910) y Valentín Alexandrovich Serov (1865-1911), de biografía paralela, los más interesantes para el estudio del posterior realismo socialista.

Ni Ivanov ni Serov pueden ser considerados como realistas socialistas, y también hay que decir que escapan a una ingenua inclusión en el academicismo oficial, a pesar de que el segundo

fuera efectivamente académico, pero su pintura tuvo una indudable incidencia en lo que después había de venir.

Ambos fueron miembros de la *Sociedad de Artistas Ambulantes* y ambos participaron de las ideas comunes que esta *Sociedad* defendió y difundió: realismo, carácter popular y nacional. De hecho, buena parte de las ideas oficiales posteriores se nutren de tan elementales propuestas.

Ahora bien, además de desarrollar un estilo que permitía recogerlas plásticamente, uno y otro desplegaron una intensa actividad durante los acontecimientos revolucionarios de 1905.

Serov dimitió de su rango académico como protesta por los acontecimientos y realizó multitud de dibujos, algunos satíricos, y varias pinturas, entre las que destaca *Soldados, valientes muchachos, ¿dónde está vuestra gloria...?* (1905), donde representa la carga del ejército contra una multitud en manifestación. Por su parte, Ivanov pinta una obra que pasa de inmediato al patrimonio de las imágenes revolucionarias: *La fusilada* (1905).

No sólo el tema posee importancia y revela el grado de crispación y compromiso de los dos artistas. Las imágenes que crean no se limitan a una repetición de las formas al uso. Serov construye la suya a partir de una visión dinámica, nada académica, en la que ya es perceptible el aliento épico propio de los mejores pintores tradicionales posteriores. El enfrentamiento entre los antagonistas no debe nada a la anecdótica y banal pintura de historia; se valora plásticamente, destacando la originalidad dramática de la escena.

El caso de Ivanov no es diferente: el espacio vacío en que quedan los muertos, en primer plano, donde corre un perro y se dispersa la multitud, con las masas al fondo y el fuego de los disparos a la izquierda, constituyen una expresiva presentación de la situación, que se inscribe en los mejores cuadros que sobre el tema de la muerte se han producido.


V. A. Serov

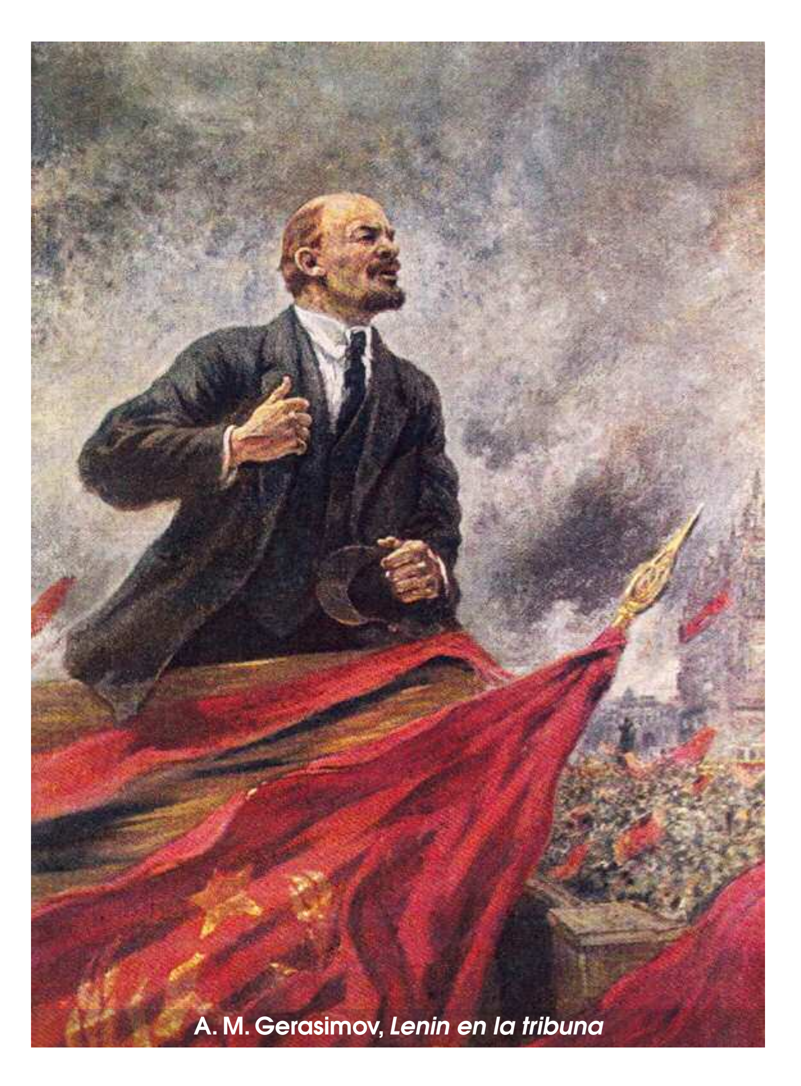

S. V. Ivanov

La violencia no es, en uno y otro, un acontecimiento anecdótico, es un hecho vivido intensamente, y esa intensidad se muestra, a su vez, mediante una intensidad visual pocas veces conseguida con tal efectividad y sobriedad de medios.

Otros artistas tradicionales

Desgraciadamente, no todo el arte tradicional posterior iba a discurrir por este camino (tampoco discurrió, justo es decirlo, toda la pintura de Ivanov y Serov). Un naturalismo de corte académico empieza a dominar en la obra de Yefim Cheptsov (1874-1954), Alexandr Moravov (1878-1951), Sergei Maliutin (1859-1937) y Mitrofan Grekov (1882-1934), figuras centrales del incipiente realismo oficial que va cobrando auge a lo largo de los años veinte y culmina en una serie de retratos de Lenin, *leniniana,* que merecerían un estudio monográfico.

En el último año de la década, 1930, se pintan dos retratos de Lenin que pasarán por derecho propio a la historia de su iconografía: *Lenin en Smolny,* de I. I. Brodski (1884-1939), y *Lenin en la tribuna,* de A. M. Gerasimov (1881-1963). Basta comparar la

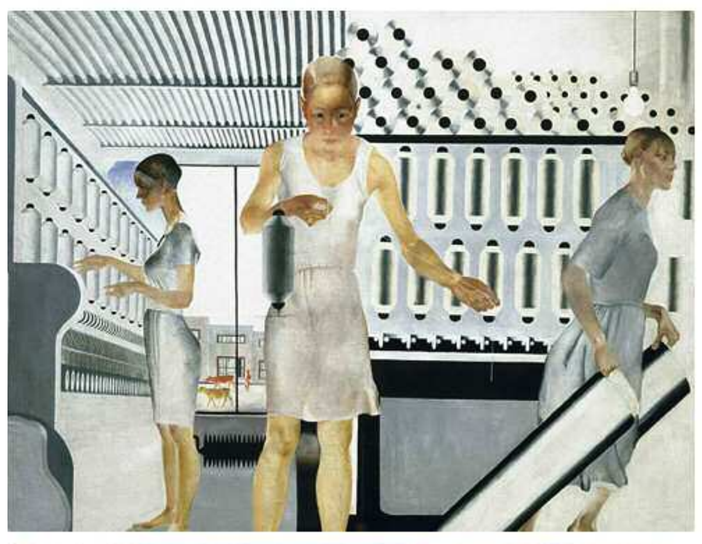

A. M. Gerasimov, *Lenin en la tribuna*

pintura de este último con la ya citada *Tribuna de Lenin,* de L. (El) Lissitsky, para darnos cuenta de la distancia recorrida y de la transformación de un problema visual en una cuestión de retórica académica. Gerasimov, que durante los años anteriores se ha presentado como un pintor del *alma rusa,* de los medios rurales y proletarios, dotado de cierto enfático y, a veces, rudo expresionismo, se ciñe ahora a los efectos más manifiestamente tópicos para crear la imagen del héroe revolucionario en una perspectiva académica y hagiográfica.

Sin embargo, ya se indicó, no toda la pintura tradicional de los años veinte responde a estos principios. Sería más justo decir que el panorama ofrece notable eclecticismo y diversidad. Encontramos imágenes de corte cezanniano, como las de Piotr Konchalovsky (1876-1956) y Alexandr Osmiorkin (1892-1953). influencia *fauve* y expresionista en Pavel Kuznetsov (1878-1968) y Rudolf Frenz (1888-1956), un *fauvismo* fuertemente vanguardista y a veces casi hiperrealista en Kuzma Petrov-Vodkin (1878-1939), etcétera. Ni siquiera un pintor como Malevitch será capaz, en esta época, de sustraerse completamente a lo tradicional, si por tal entendemos la imagen figurativa: su *La caballería roja al galope* (1918-1930) es una de las más bellas y épicas creaciones que sobre el tema se pintan.

Mas entre todos los pintores tradicionales destaca un artista singular y bien poco tradicional, Alexandr Deïneka (1899-1969), que participó en la inicial actividad del arte revolucionario, siendo, sin embargo, después miembro de la Academia (a partir de 1928).

Esta evolución biográfica se refleja también en su trayectoria artística, pero cualesquiera que sea el juicio que puedan inspirarnos sus obras posteriores a los años veinte, creo que las de este período se ofrecen como la mejor síntesis entre lo tradicional y lo nuevo.











Arriba, obras de Deïneka de los años veinte: *Trabajadoras del textil*; *Antes de bajar a la mina*; *El electricista*.
Abajo, obras de los años cuarenta: *Defensa de Sebastopol*; *Donbass*.

Deïneka logra conjugar un figurativismo plenamente reconocible con una investigación formal que hace de la imagen una fuente de significado específico. Ninguno vio mejor que él el sentido épico de la nueva sociedad que se estaba formando, y ninguno captó mejor la necesidad de construir esa épica con un lenguaje nuevo, en el que la temática pierde aquel sentido académico de Gerasimov y se convierte en la razón de una concepción diferente del plano pictórico y el tratamiento de la figura, una valoración inédita, visualmente hablando, de la maquinaria y el mundo del trabajo.

Puede percibirse esto en *Crear la industria pesada* (1927), *Antes de descender a la mina* (1925), *Las obreras del textil* (1927) o en su obra más conocida y reproducida, *La defensa de Petrogrado* (1928). Su incidencia posterior será grande, pero más en el expresionismo y realismo de Europa occidental que en el arte académico de la URSS.





1920: izda., D. Moor, *¿Te alistaste voluntario?;* dcha., V. Deni, *El camarada Lenin limpia la tierra de inmundicia*

Las imágenes de la propaganda

Si constructivismo y realismo intentaban cambiar el mundo alterando no sólo su imagen, sino también su configuración física; si la pintura y la escultura tradicionales, que, como hemos visto, no implicaban monolitismo de ninguna clase, pretendían incidir sobre la población con sus imágenes heroicas y críticas, con sus relatos y apologías, era porque el arte ocupaba un lugar central en la agitación cultural, política y social.

Esa agitación tenía su proyección propia en la cartelística, la gráfica y el diseño, en la caricatura y el grabado, géneros y procedimientos destinados a las masas, a una intervención directa en la vida cotidiana. En este sentido es preciso decir que los artistas soviéticos alcanzaron unos niveles y una originalidad difícilmente superables.

Originalidad e inventiva porque aquí los límites de estilo, incluso de tradicionalismo y antitradicionalismo parecen borrados. Las obras de Dimitri Moor (1883-1946), por ejemplo, hacían gala de un expresionismo tan radical, con una apelación directa al espectador, que los planteamientos tradicionales del expresionismo quedaban superados, y las caricaturas de Viktor Deni (1895- 1946) recogían todos los elementos del patrimonio tradicional de la caricatura y la ilustración, fundiéndolos en una imagen nueva de gran efectividad y violencia.

Pero quizá sea la obra de Maiakovski la que suscita una mayor admiración y un interés más renovado. El poeta supo crear unos dibujos perfectamente originales y plenamente comprensibles. Muchos de los que publicó en *Rosta* en 1919, 1920 y 1921 se convierten en verdaderos emblemas, casi eslóganes visuales de la revolución: el trabajador, el soldado, el campesino, el trabajador armado, el aborrecido burgués..., pero también

dibujos para campañas contra el despilfarro, el acaparamiento, el alcoholismo, las enfermedades.

Maiakovski hace una *imaginería de guerra* sin plegarse para nada a las exigencias de una tradición entendida académicamente. Su arte de masas, como su poema de masas, es tanto un instrumento de agitación como de educación. No sólo las moviliza contra los enemigos de la revolución, sino que, al proyectar en él la fisonomía de ese *hombre nuevo* que es necesario construir, las configura como masas revolucionarias.

Las creaciones de Maiakovski, como las de Vladimir Lebedev (1891-1967), otro de los grandes colaboradores de *Rosta,* deben mucho, aunque parezca paradójico, a las propias dificultades técnicas que la gráfica encontró durante estos años.

La ruina económica y el bajo desarrollo de la industria gráfica obligó a agudizar el ingenio en las campañas de propaganda, cada vez más importantes para mantener la moral ciudadana durante la guerra civil y extender las nuevas ideas.

Se crearon las llamadas *Ventanas Rosta (Rosta* es la Agencia de Telégrafos rusa), que se convierten en un recurso intermedio entre el cartel y el periódico ilustrativo: láminas con dibujos llamativamente coloreados, sobre motivos cotidianos, en tono humorístico y crítico, que pueden reproducirse con plantillas, con una composición apta para una lectura fácil, generalmente lineal, incorporando texto a las imágenes.

La necesidad de hacer una imagen repetible y directa obligaba a un sencillo esquematismo de líneas y colores, una disminución de los recursos que se tradujo no en pobreza plástica, sino en una inventiva capaz de crear originalmente, en clara relación con la investigación constructivista.

Sin embargo, se trataba de imágenes claramente populares, que utilizaban muchas veces un código propio de cartelón de feria o de aleluya más que de arte elaborado. Precisamente, el



Creaciones de Maiakovski para la revista *Rosta*

uso de ese código introducía una novedad que podemos calificar de revolucionaria.

No existía, pues, una tendencia en el campo de la propaganda, ni siquiera un eclecticismo nítido, un conjunto de orientaciones bien delimitadas. Lo que había era un horizonte en que lo popular y lo vanguardista, también lo académico, se deslizaban y solapaban hasta producir resultados completamente inesperados.

Nuevamente las creaciones de Deïneka ponen de relieve la dificultad de establecer límites claros en una atmósfera donde la transgresión estilística es norma. Sus viñetas y carteles, sus aleluyas reúnen los recursos y procedimientos de ámbitos bien diferentes, desde el dibujo y la caricatura satírica del periódico ilustrado hasta la simbología del cartelismo convencional y la composición épica más elaborada: el resultado no es un *puzzle*, es una imagen completamente unitaria, de fuerza inusual y de rica lectura, a pesar de su sencillez temática.

El fotomontaje

Un aspecto importante fue la introducción de la técnica del fotomontaje, que desarrolló A. Ródchenko. Ródchenko había estado ligado al suprematismo, pero a partir de 1920 se ocupa de la realización de carteles utilizando la técnica del fotomontaje y se dedica a una investigación y teorización de los materiales plásticos.

Por iniciativa suya se crea la *Facultad para el estudio de los metales* (Meftak), donde los problemas didácticos le absorben completamente. No obstante, no hay que olvidar sus carteles de propaganda, por ejemplo, el que hace sobre propaganda del libro en 1924, o sus cubiertas de revistas e ilustraciones de libros y revistas, que se inscriben no tanto en las tareas de un artista o un dibujante como en las de un diseñador.









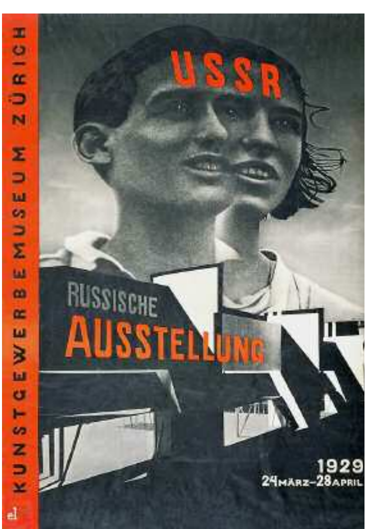


Fotomontajes de Ródchenko

Gustav Kloutsis (1885-1944), miembro del *Instituto de Cultura Artística* y ligado también inicialmente a Malevitch, seguirá los pasos de Ródchenko por el camino del fotomontaje. Sus carteles enlazarán con el fotomontaje europeo de entreguerras y, después, con el que hace en España, durante los años de la República y la Guerra Civil, José Renau.

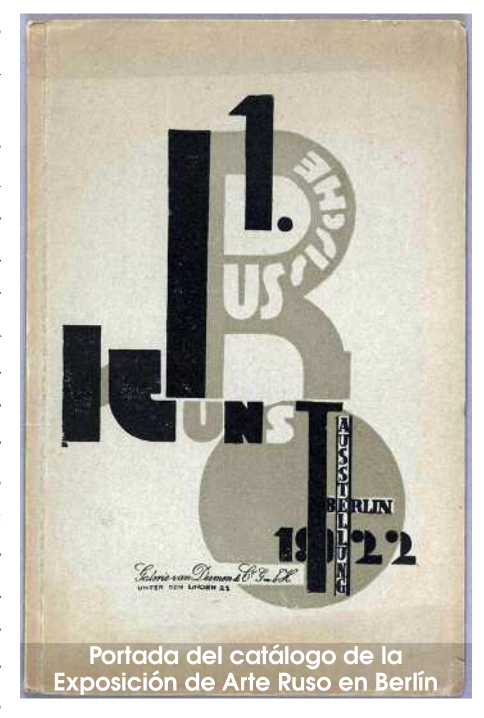
Ligado al mundo del cartel se encuentra el de la tipografía y el diseño gráfico. Tres son los movimientos europeos fundamentales en este campo: el que alienta *Bauhaus*, posiblemente el de mayor incidencia sobre el diseño y el gusto occidentales; el que gira en torno a *De Stijl* y el neoplasticismo holandés, y el que ahora surge en la URSS.

Entre todos los grafistas destaca de forma evidente el ya citado Lazar (El) Lissitzky. Conocido también por sus actividades en el dominio de la arquitectura, animador del movimiento *Proun* y ardiente defensor de lo interdisciplinar, se nos aparece casi como un místico de las matemáticas y el racionalismo.





El Lissitzky: izda., *USSR*; dcha., *¡Dadnos más tanques!*



Portada del catálogo de la Exposición de Arte Ruso en Berlín

Fue entre todos los artistas soviéticos del momento el que mantuvo una más estrecha relación con la vanguardia occidental. A él se debe la gráfica más avanzada y revolucionaria en la edición de libros, las cubiertas de obras de Maiakovski, la concepción de la portada como un espacio problemático, la consideración de las letras como formas constructivas y no simples instrumentos de comunicación o elementos decorativos...

En 1922 realiza la portada del catálogo de la *I Exposición de Arte Ruso*, que se celebra en Berlín y constituye la más importante manifestación colectiva de la vanguardia revolucionaria. Colabora también en las revistas de izquierda e interviene en la organización de exposiciones, entre las cuales la más importante quizá sea la *Exposición Internacional de Prensa* (Colonia, 1928).

Sin embargo, tampoco esto debe inducirnos a pensar que el diseño gráfico sea dominio exclusivo de la vanguardia. Como en otros campos, lo que caracteriza al diseño y la tipografía es la diversidad, en la que conviven rasgos convencionales e incluso restos de un modernismo que

tuvo gran importancia en las artes gráficas de principios de siglo.

Nada tiene, pues, de extraño que el 18 de junio de 1925 se redacte una resolución del Comité Central del PCR (b) *Sobre la política del partido en el dominio de la literatura,* con un planteamiento, en ocasiones, ambiguo: se proclama la necesidad del arte ligado a la lucha política y social, pero se afirma también la necesidad ineludible del mayor respeto a la creación literaria y artística.

La arquitectura soviética

Quizá sea en la arquitectura donde más claramente puede percibirse la evolución de la cultura bolchevique durante los años veinte.

Inmediatamente después de los acontecimientos revolucionarios se fundó el *Taller Artístico Técnico Superior* (Vchutemas), cuya Facultad de arquitectura se convirtió en un importante centro pedagógico y experimental. Posteriormente, una serie de asociaciones de arquitectos impulsaron proyectos para una arquitectura nueva.

Primero, la *Asociación de Nuevos Arquitectos* (Asnova), fundada por N. Ladovski (1881-1941) y Lissitzky. Posteriormente, la *Sociedad de Arquitectura Contemporánea* (OSA), que aparece, en 1925, y rápidamente se transforma en la *Sección de Arquitectos de la Construcción Socialista* (SASS), donde trabajan M. J. Ginzburg (1892-1946) y A. Vesnin (1883-1959). En 1929, la *Unión de Arquitectos Proletarios* (VOPRA), precedente directo, con su eclecticismo monumental, de la arquitectura oficial de los años treinta, y también la *Asociación de Arquitectos Urbanistas,* fundada ese mismo año por Ladovski.

Todos estos grupos impulsaron un vivo debate teórico que, desgraciadamente, no tuvo consecuencias de importancia equivalente en el campo de la construcción, pues sólo tras la segunda mitad de la década fue posible activar un sector que había sufrido fuertemente los efectos de la Revolución y la guerra civil, así como del llamado comunismo de guerra.

Ese debate terminó en abril de 1932, cuando se decretó la disolución de las asociaciones, considerando que la diversidad y el vanguardismo de muchas eran contrarios a los intereses del socialismo. Bien es verdad que tal disposición llegó cuando en la práctica arquitectónica empezaba a dominar el monumentalismo propio del realismo socialista. La fundación de la Academia Soviética de Arquitectura, en 1914, supuso el definitivo triunfo del oficialismo.

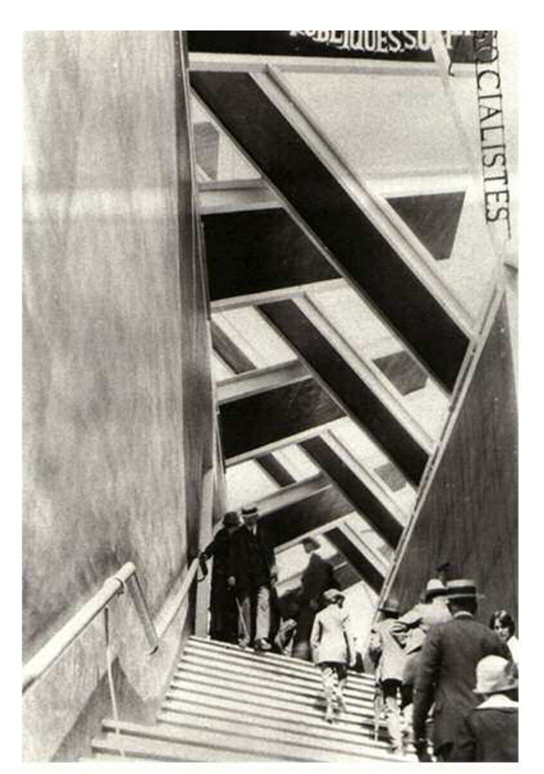
Los primeros tiempos de la arquitectura revolucionaria vienen caracterizados por el experimentalismo y los proyectos. Las obras son muy reducidas. Entre todas destacan algunas de K. Melnikov (1890-1974), especialmente el *Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de Artes Decorativas* (París, 1925), que es la primera aparición pública de importancia de lo que podemos llamar el racionalismo constructivista.

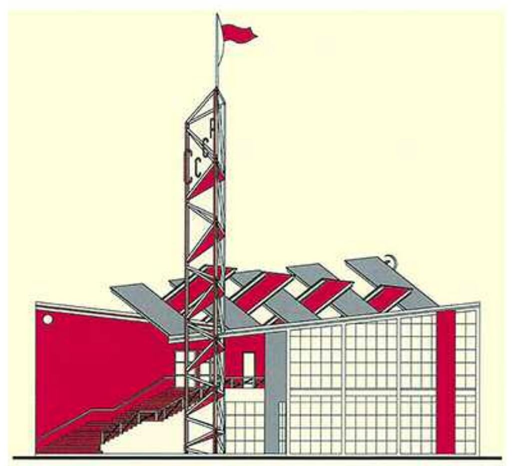
También son interesantes para este momento los proyectos de Ladovski, que no llegaron a hacerse realidad, pero tuvieron, como los de l. Leonidov (1902-1959), gran influencia en el plano pedagógico y teórico.

La consolidación de este tipo de arquitectura es un rasgo propio de los años próximos a 1925. Los hermanos Vesnin, Leonid (1880-1933), Viktor (1882-1950) y el citado Alexandr, presentan proyectos marcados por un fuerte racionalismo con algunas connotaciones simbólicas, al modo del primer constructivismo. El concurso para un *Palacio del Trabajo* (1923), al que presentan un proyecto conservado, permite fijar bien sus características iniciales.

También se presentó un arquitecto de gran incidencia en el panorama de la época, M. J. Ginzburg, con una formación y un estilo bien diferentes, de corte expresionista.

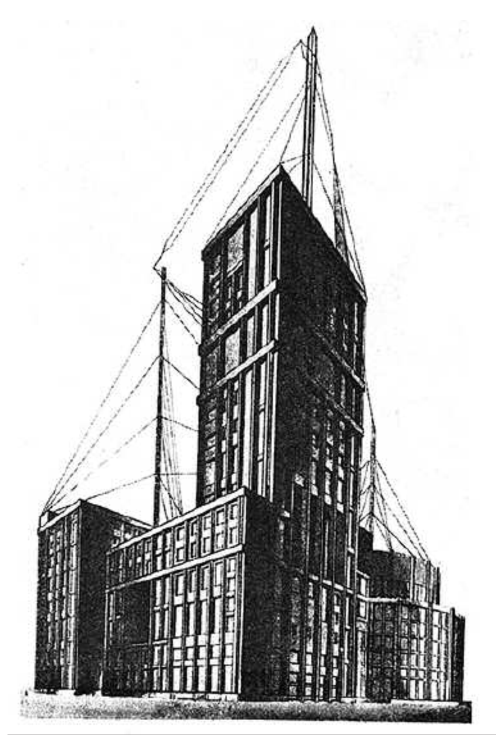
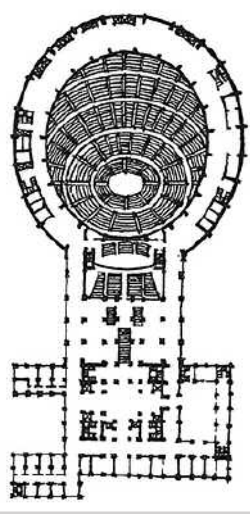
Pabellón de la URSS en la Exposición de París de 1925





Todos estos concursos coincidieron en el tiempo con aquellos otros de índole urbanística que pretendían transformar las ciudades soviéticas de acuerdo con las exigencias de la nueva sociedad, motivando una investigación arquitectónica de notable importancia. Pero sólo a finales de la década y comienzos de la siguiente, los concursos y proyectos, que atraen a gran cantidad de arquitectos europeos, adquieren una importancia decisiva en la práctica arquitectónica.

Los historiadores están de acuerdo en señalar que 1931 fue un año decisivo a este respecto. En él se celebraron dos concursos de gran resonancia, el convocado para la construcción del *Teatro Estatal de Charkov* y el del *Palacio de los Soviets en Moscú.* Al primero acudieron arquitectos como Gropius, Kavakita, Kastner, etcétera, logrando el primer premio los hermanos Vesnin: el concurso para Charkov puede considerarse como el apogeo de la arquitectura revolucionaria. Por el contrario, el motivado por el Palacio de los Soviets es su muerte. También concurrieron muchos arquitectos europeos, Gropius, le Corbusier, Mendelsohn, etcétera, pero el primer premio fue para un proyecto monumentalista y marcadamente retórico, el de B. M. Iofan (1891-1976): la arquitectura revolucionaria había terminado, el realismo socialista académico se imponía definitivamente.



A la izda., Vesnin Bros., diseño para el Palacio del Trabajo, 1923; a la dcha., arriba, Viktor Vesnin, proyecto para el Palacio de los Soviets de Moscú; abajo, Boris Iofan, Vladímir Schuko y Vladímir Gelfreich, diseño ganador para el Palacio de los Soviets.


CINEMATOGRAFÍA
ГОРДОСТЬ
1905 год
Производство 1-й фабрики ГОСКИНО
режиссер Эйзенштейн
оператор Тиссэ
Лавинский
Броненосец Потемкин

EL CINE DE OCTUBRE

A. B. Karaganov

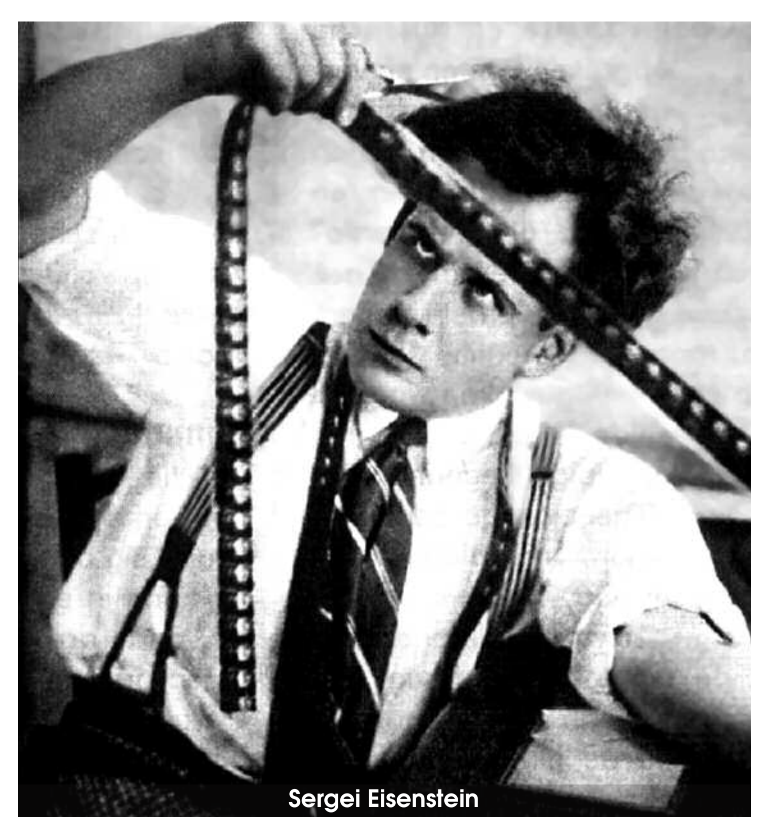
Debats, nov., 1990, pp 90-93

Los orígenes del cine de la revolución se confunden con los de la propia revolución. Los cronistas cinematográficos filmaron las manifestaciones, las enormes pancartas con el eslogan: «Todo el poder para los soviets», los camiones de la Guardia Roja en las calles de Petrogrado, la multitud congregada en la mañana del 26 de octubre ante el Palacio de Invierno protegido aún por los caballos de Frisa que pasaban allí la noche. Y en otros campos de actualidad, los soldados del Ejército Rojo escuchando a Lenin antes de partir para el frente, el comandante Chapaiev preparando las próximas operaciones de la 25.ª división, la caballería roja lanzándose al asalto como una avalancha imparable y la misma caballería desfilando por la Plaza Roja en uniforme de gala aclamada por los obreros de Moscú. En la pantalla, los hombres de la revolución victoriosa: hambrientos, mal vestidos, pero felices.

Para filmar estas imágenes, el operador no tenía más que hacer su trabajo profesional: fotografiar lo más interesante, lo más importante. En la mayoría de los casos, esta tarea estaba en manos de los cineastas de la vieja escuela, que aún no habían tenido tiempo de contagiarse de las ideas y del entusiasmo de los hombres que filmaban. Por consiguiente, resulta totalmente comprensible que no filmaran más que la cara externa de los acontecimientos y de sus participantes. Para reconstruir la imagen poética de la revolución era necesario asimilar plenamente la verdad. También era necesario descubrir todas las posibilidades y todos los nuevos recursos que ofrecía el arte cinematográfico, para expresar el carácter excepcional y el contenido social e histórico de las transformaciones de la vida del pueblo. Los primeros siete u ocho años después de la revolución fueron años de aprendizaje y de maduración: los revolucionarios adquirieron entonces el dominio del arte, y los artistas adquirieron el dominio del espíritu revolucionario.

Los años 1925-1929 fueron testigos de la creación de películas como *Huelga, El acorazado Potemkin* y *Octubre* de Sergei Eisenstein, *La madre, El fin de San Petersburgo* y *Tempestad sobre Asia (El descendiente de Gengis Khan)* de Vesevolod Pudovkin, *Arsenal* de Alexander Dovjenko. Su aparición casi simultánea -con pequeños intervalos de tiempo- en las pantallas mundiales causó sensación. Las discusiones que el milagro cinematográfico de la Rusia soviética suscitó entonces en el extranjero todavía continúan abiertas. Cómo no hablar de milagro, dicen nuestros colegas extranjeros: he aquí al proletariado de una Rusia devastada por las guerras que, nada más acabarse la revolución, antes incluso de construir una industria pesada, sin haber tenido tiempo de suprimir el analfabetismo y de asimilar los conocimientos acumulados por las generaciones precedentes, crea una escuela cinematográfica grandiosa, con su inmortal *Acorazado Potemkin.*

Pero todos sabemos que los milagros no existen. Fenómenos como *El acorazado Potemkin* y otras películas de la misma categoría dependen directamente de las leyes de la historia, en este caso de la influencia de la revolución en el arte. Fue la revolución la que proporcionó al joven arte cinematográfico imágenes


Sergei Eisenstein


Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925


Eisenstein, *La huelga*, 1925


Eisenstein, *Octubre*,1928

y temas nuevos, un material vivo nuevo; una realidad impregnada de un espíritu social innovador. El cine que, por su parentesco con la fotografía, se orienta por naturaleza hacia los hechos concretos, hacia la autenticidad y hacia la adecuación de la imagen a la realidad, se ve reforzado en esta tendencia por nuevos impulsos. La pasión de la gente del cine por la nueva realidad va a la par con su inquebrantable fe en su belleza y en su poder de transformación. En su forma más excesiva, esta pasión está cerca del extremismo de Dziga Vertov, que contrapone la crónica, el documento filmado y el «arte» del cine de autor. Pero, incluso con lo que todos estos procedimientos pueden tener de polémico, a pesar de todos estos ultrajes, su método de filmación documental de los acontecimientos ha ejercido una influencia importante en las investigaciones creativas de los maestros del cine artístico.

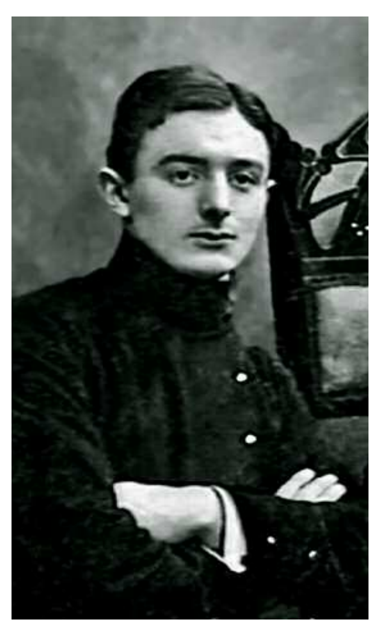
Esta influencia va afirmándose a medida que Dziga Vertov y sus camaradas progresan en sus experimentos con el montaje, experimentos que siempre permanecen subordinados a la labor fundamental que es para ellos el «desciframiento comunista del mundo». Desde esta perspectiva, Vertov realiza una selección determinada de los materiales, selección orientada por el principio de lo «típico» -como diríamos hoy-, y una recomposición de los planos. Vertov no se limita a encadenar los planos según la «Lógica narrativa», aquella que relata el acontecimiento, sino que opone unos planos a otros, confronta sus contenidos, busca similitudes complementarias y contrastes expresivos. Todo el mundo conoce la célebre secuencia en la cual el montaje le permitió reunir diferentes planos de funerales de revolucionarios caídos en el combate, que se realizaron en momentos y lugares diferentes; todos estos planos forman juntos una única cine-sinfonía del dolor y la gloria, un réquiem conmovedor. Al utilizar el montaje de esta manera, recurriendo al choque frontal, a las confrontaciones, a menudo encadena los planos más distintos y consigue que pongan de manifiesto un sentido nuevo que un simple montaje narrativo hubiera dejado oculto. Los sucesivos números de *Ciné-Verité* de Vertov y, sobre todo, el número 21 dedicado a Lenin, así como sus *Tres cantos a Lenin,* sin dejar de ser un documento cinematográfico sobre la revolución, ofrecen al mismo tiempo un ejemplo de «periodismo a través de la imagen» tan rico en significados como en expresión formal. Otro gran documentalista de estos años, Esther Choub, se distingue por su habilidad para utilizar las fotografías tomadas por los fotógrafos de la corte imperial. Al contraponer, por una parte, los planos de la vida de palacio, de las ceremonias en las que desfilan el zar, la zarina y toda su corte, y por otro lado los planos en los que se ha filmado la vida del pueblo, Choub refuerza la carga revolucionaria del documento cinematográfico y aumenta al máximo su efecto político *(La caída de los Romanov, La Rusia de Nicolás II y de León Tolstói).*

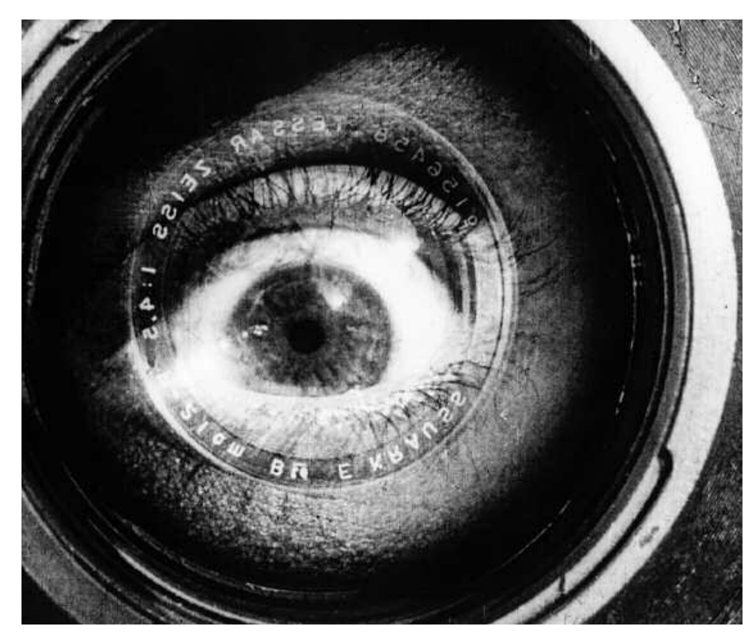
La crónica cinematográfica, el «periodismo a través de la imagen», fueron en cierto modo los precursores del cine épico de la revolución, que conferiría a las transformaciones revolucionarias las dimensiones y la forma de amplias generalizaciones poéticas.

Sabemos que la influencia de la realidad en el arte se ejerce tanto por ser su sujeto como por intervenir activamente en el proceso creador.

En su búsqueda de nuevos caminos, los jóvenes seguidores del arte cinematográfico se inclinaban por encima de todo a la práctica y la experiencia de la lucha revolucionaria: sus propias observaciones, los relatos de los testigos oculares, la crónica cinematográfica y los documentos históricos son otras tantas fuentes que nos permiten reflexionar sobre los orígenes y el desarrollo de este acontecimiento grandioso de la vida de nues-

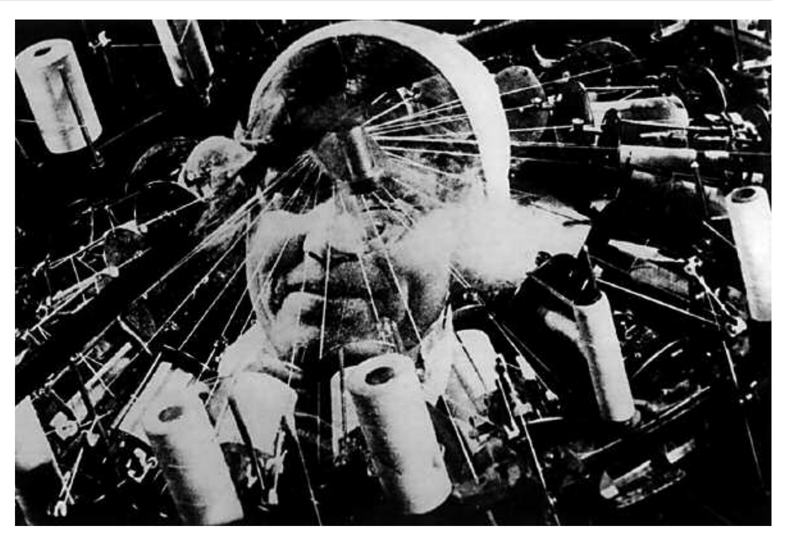






David Kaufman (Dziga Vertov) en 1913, arriba en el centro; el resto, imágenes de su película *El hombre con su cámara* (1929). El Cine-Ojo (*Kino Glaz*) es una teoría creada por Vértov: captar las imágenes sin una preparación previa.





tro pueblo. Escuchaban atentamente «la música de la revolución», interpretaban los signos de su época. Sus investigaciones teóricas estaban próximas a las exigencias ideológicas del partido, sus principios y sus ideas estéticas cristalizaban como reflejo natural de las transformaciones históricas, de la reconstrucción social de la existencia y de las relaciones entre los hombres. La orientación de clase, la orientación proletaria del artista se convierte en la fuente del patetismo y de la poesía cinematográficos, una luz interior del arte que ilumina los hechos, y ayuda a penetrar en el corazón de los acontecimientos y en la profundidad de los procesos. Puesto al servicio de la revolución, el cine extrae de ésta el estímulo de su creatividad y una experiencia social que proporcionan una nueva fuerza al realismo de sus representaciones del pueblo, creador de la historia. Al llegar a la pantalla en tanto que objeto de la observación artística, la revolución provocó una revolución en el propio arte cinematográfico.

Las obras de Vertov y de Choub, de Eisenstein, de Pudovkin y de Dovjenko son una prueba de la originalidad de la orientación social y de las investigaciones estéticas del cine soviético. En sus reconstrucciones del desarrollo de la lucha de clases, mostraban la maduración de la conciencia social y de la fuerza revolucionaria de la población de trabajadores, la transformación del impulso de los individuos sublevados en energía de una masa combativa, energía que no podría ser reducida a la simple suma de factores individuales. Nuestro cine mostró este desarrollo utilizando una forma que se diferenciaba por su claridad clásica y por su fuerza expresiva.

Sin duda alguna, aumentar el impacto social de las películas es una labor común al arte cinematográfico del mundo entero. Pero fue planteada con una fuerza particular en las condiciones de la Rusia revolucionaria. Para llegar a ella, el cine soviético no podía limitarse al cine de propaganda, al *agit-film* que propagase las nuevas ideas utilizando los procedimientos del cine tradicional. Para contribuir activamente en el «cambio total de las ideas», en la «reestructuración de mi psicología en una situación de clase determinada» (estas expresiones son de Eisenstein), los revolucionarios del cine se consagraron a su transformación.

Todo el mundo sabe que no fueron los cineastas soviéticos los que inventaron el montaje; los americanos ya lo habían utilizado a principios de siglo. No es una casualidad que la noción de «montaje americano» haya reinado durante toda una época en los estudios soviéticos, gracias a Lev Kulechov, uno de los mayores investigadores del cine. Esto era un homenaje natural a los cineastas americanos y, sobre todo, a Griffith. Pero con la misma naturalidad, poco después Hollywood adoptaba la noción de «montaje ruso».

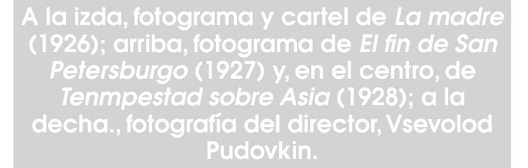
Mientras que, como subrayó Eisenstein en varias ocasiones, el montaje americano es sobre todo narrativo, los pioneros del cine soviético descubrieron el potencial artístico del montaje. El montaje narrativo se construye habitualmente siguiendo el principio: «... Y durante este tiempo» (ejemplo clásico: preparativos de una ejecución y, paralelamente, la veloz carrera de un coche que trae el indulto).

Por el contrario, el montaje orientado hacia la propaganda y el análisis se construye siguiendo el principio: «... Esto quiere decir» (recordemos escenas clásicas como el fusilamiento en las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin* o el derrumbamiento en *La madre).* El montaje es aquí la expresión significativa y estilizada de la dialéctica de la película que refleja en sí misma la dialéctica de la vida. Bajo esta nueva forma, el montaje enriquece el cine, descubre su nueva fuerza y sus nuevas posibilidades.









A la izda, fotograma y cartel de *La madre* (1926); arriba, fotograma de *El fin de San Petersburgo* (1927) y, en el centro, de *Tenmpestad sobre Asia* (1928); a la decha., fotografía del director, Vsevolod Pudovkin.



La historia de los años veinte estuvo marcada por esta corriente del montaje poético, pero también lo estuvo por la corriente de los films psicológicos y de los films de costumbres que se desarrolló paralelamente, y que estaba más marcada por la forma dramática que por la forma épica. La película *Tres en un sótano, La cama y el sofá* de Abram Room, célebre en un principio en Rusia, dio después la vuelta al mundo. Las obras de Jacob Protazanov *(Don Diego y Pelagia),* de Friedrikh Ermler *(El zapatero de París),* de Sergei Iutkievitch *(Encajes),* de Boris Barnet *(La casa de la plaza Trubnaia)* ocupan un lugar destacado en nuestro repertorio. Pero, por muy importantes que hayan sido, sin embargo no eran estas películas las que debían llegar a la cumbre y encarnar la esencia de la evolución del cine soviético en los años veinte, sino las de la corriente épica.

Ante el éxito que obtuvo en todo el mundo el cine épico, numerosos observadores, sobre todo en el extranjero, pensaron que éste era el futuro del cine soviético. Sin embargo, al final de los años veinte y al principio de los treinta, surgieron voces que contradecían esta esperanza y hablaban de un declive, incluso de una crisis del cine poético de montaje. La introducción del sonido jugó un papel nada desdeñable en esta crisis. El sonido difícilmente se puede compaginar con un montaje realizado con planos muy cortos; exige intervalos diferentes y otro encadenamiento de los planos. Pero el sonido no era la única causa. Cada vez era más evidente que la repetición de las mismas estructuras de imágenes, a pesar de estar hábilmente variadas, inevitablemente entraba en contradicción con la vida y con las leyes del desarrollo del arte. Una simple ampliación de la expresividad del cine-lenguaje, si sólo era cuantitativa, no podía salvar el cine poético. Eran necesarias las innovaciones cualitativas. Una época nueva exigía melodías nuevas. Es interesante evocar, desde esta perspectiva, la experiencia del trabajo de Pudovkin en las películas *Todo va bien* y *Una historia simple* (*Una simple casualidad):* un ejemplo que está lejos de ser el único en su género. La película cuenta la disolución y la reconstrucción del hogar de un comandante del Ejército Rojo. Pudovkin intentó -se podría decir que por inercia o por rutina-, elevar esta historia de una vida a la categoría de cine épico. La síntesis fotográfica, el estilo expresionista, el montaje fragmentario, las metáforas de la tormenta y del derrumbamiento, en definitiva todos los procesos que «funcionaban» a la perfección en las películas épicas, se revelaron esta vez como algo manifiestamente desplazado. Los dos tejidos estéticos se mostraron incompatibles. A la película le faltaba fuerza interior, estaba al borde de la dislocación. Las escenas y los descubrimientos más interesantes de Pudovkin (interesantes sobre todo por la asimilación del «montaje temporal») perdieron la mitad de su valor a causa de este eclecticismo estético.

Sin embargo el trabajo de Pudovkin fue una experiencia instructiva en esta época de cambios, cambios que se manifestaron con especial claridad en películas como *Contraplano, Camarada Babtchchenko* de Friedrikh Ermler y de Sergei Iutkievitch, o *El camino de la vida* de Nicolai Ekk.

El patético tumulto de las manifestaciones obreras, la fuerza irresistible del «primer asalto», las tormentas de las cargas de la caballería roja, sable en mano, permanecerán para siempre en el cine sonoro soviético. Las metáforas y los símbolos poéticos volverán constantemente a las pantallas soviéticas, pero cada vez en un momento de la espiral de la historia y, por consiguiente, cada vez bajo una nueva forma.

En los años treinta, las películas épicas, las reconstrucciones poéticas del proceso revolucionario, dejan paso a películas psicológicas, a primeros planos del hombre de la revolución, al análisis de su devenir en los procesos de lucha y de construcción.











Arriba, Esther Choub, La caida de los Romanov (documental de 1927) y Friedrikh Ermler, *El zapatero de París* (1927). En el centro, Abram Room, *La cama y el sofá* (1927). Abajo, *Don Diego y Pelagia* (1928) y *Aelita* (1924) de Jacob Protazanov.

Para comprender la lógica interna que preside la evolución del cine en esta dirección, hay que comprender la lógica externa: la lógica de su evolución en el contexto de la realidad.

La tarea de la revolución victoriosa era restaurar, edificar, construir. Los años treinta fueron en nuestro país el período del «segundo asalto», de un profundo cambio, en el cual el entusiasmo por un socialismo auténtico y práctico invadió a millones de trabajadores de la ciudad y del campo. Los primeros planes quinquenales se sucedían, el país y los hombres se transformaban. El cine vio cómo en este proceso se le asignaba una labor específica: mostrar el nuevo destino histórico del trabajador, mostrar su obra y revelar la evolución de su carácter desde que se comprometió activamente en la lucha y en la construcción. Vemos aparecer en la pantalla héroes que conciben la dignidad del hombre a la medida de su trabajo, personajes cuyas transformaciones interiores alcanzan, gracias al cine, una intensidad que hubiera sido impensable en una época «normal», «de cada día».

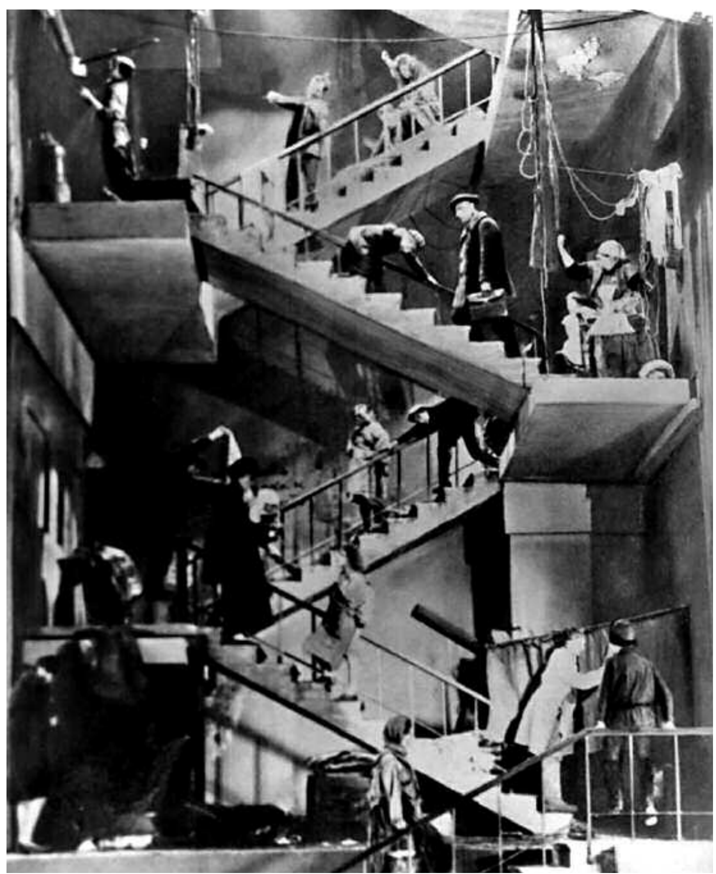
Los cambios radicales no destruyeron la tradición. Si valoramos *Chapaiev* de los hermanos Vassiliev, no es sólo porque su creación sea la consecuencia de una reacción polémica contra el cine de montaje poético de los años veinte, sino también porque continúa y desarrolla esta misma tradición. Y no es una casualidad que Eisenstein fuera uno de los primeros en apreciar la grandeza de esta película y en ver en ella una síntesis entre el cine épico y el cine psicológico, un puente que unía los dos primeros decenios del cine soviético.

Pretendiendo cumplir su labor histórica concreta en el terreno estético, el cine de los años treinta proporcionaba respuestas que, al igual que en los años veinte, adquirían el valor de método para todo el arte cinematográfico. Esto iba más allá de la simple cuestión de los temas: representar la nueva actitud hacia el trabajo, representar los agitados procesos de formación del nuevo hombre; todo esto requería un enriquecimiento del arsenal estético del cine, un análisis profundo de los caracteres humanos combinando el enfoque psicológico y el enfoque sociológico. El dinamismo sin precedentes de la época requería que las imágenes que pasaban por la pantalla estuvieran inspiradas por este mismo dinamismo, que los personajes de la pantalla reflejaran fielmente la verdad de la época tal como era vivida. Y la verdad es que el cine soviético creó modelos de personajes en evolución y modelos de análisis psicológico penetrante que daban cuenta de las relaciones entre el individuo y la colectividad, que se han hecho famosos en el mundo entero y han marcado la historia del cine.

Nos gustaría subrayar también uno de los rasgos específicos, entre tantos otros, del cine soviético de los años treinta. En aquella época, nuestro cine se encontraba en una situación extremadamente rara, casi única: toda separación entre la crítica profesional y el éxito de público había desaparecido, y esto durante un período relativamente largo. Si en los años veinte la película más popular era *Miss Mend* de Boris Barnet y Fedor Otsep (y no *El acorazado Potemkin* o *La madre),* en los años treinta *Chapaiev* se convierte en un indiscutible éxito de taquilla. «Chapaiev» fue en todos los aspectos la película más destacable de este decenio, incluso desde el punto de vista de la asimilación estética de las nuevas posibilidades del cine sonoro. El cine de los años treinta consiguió elevar el arte de masas a la altura de verdadero arte, y también poner el verdadero arte al alcance de las masas.

Esta evolución empezó a principios de los años treinta, a pesar de que *Chapaiev* y *La juventud de Máximo* no aparecieran hasta 1935, y películas como *Los marinos de Cronstadt, Chtchorts, El diputado del Báltico* y *Lenin en octubre* más tarde todavía. En las pri-





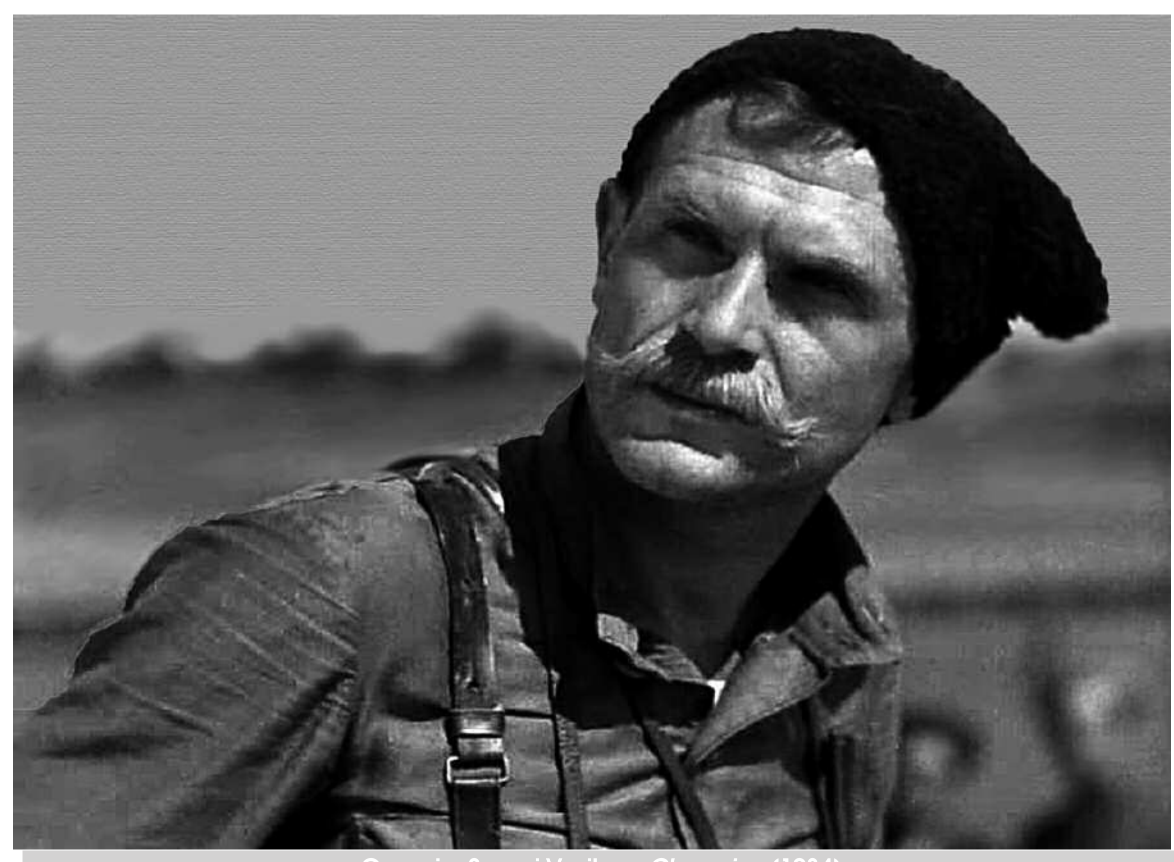


Boris Barnet, a la izda., dos fotogramas de *Miss Mend* (1926) y, a la dcha., *La casa de la plaza Trubanya* (1928). abajo, a la dcha., Nicolai Ekk, *El camino de la vida* (1931).

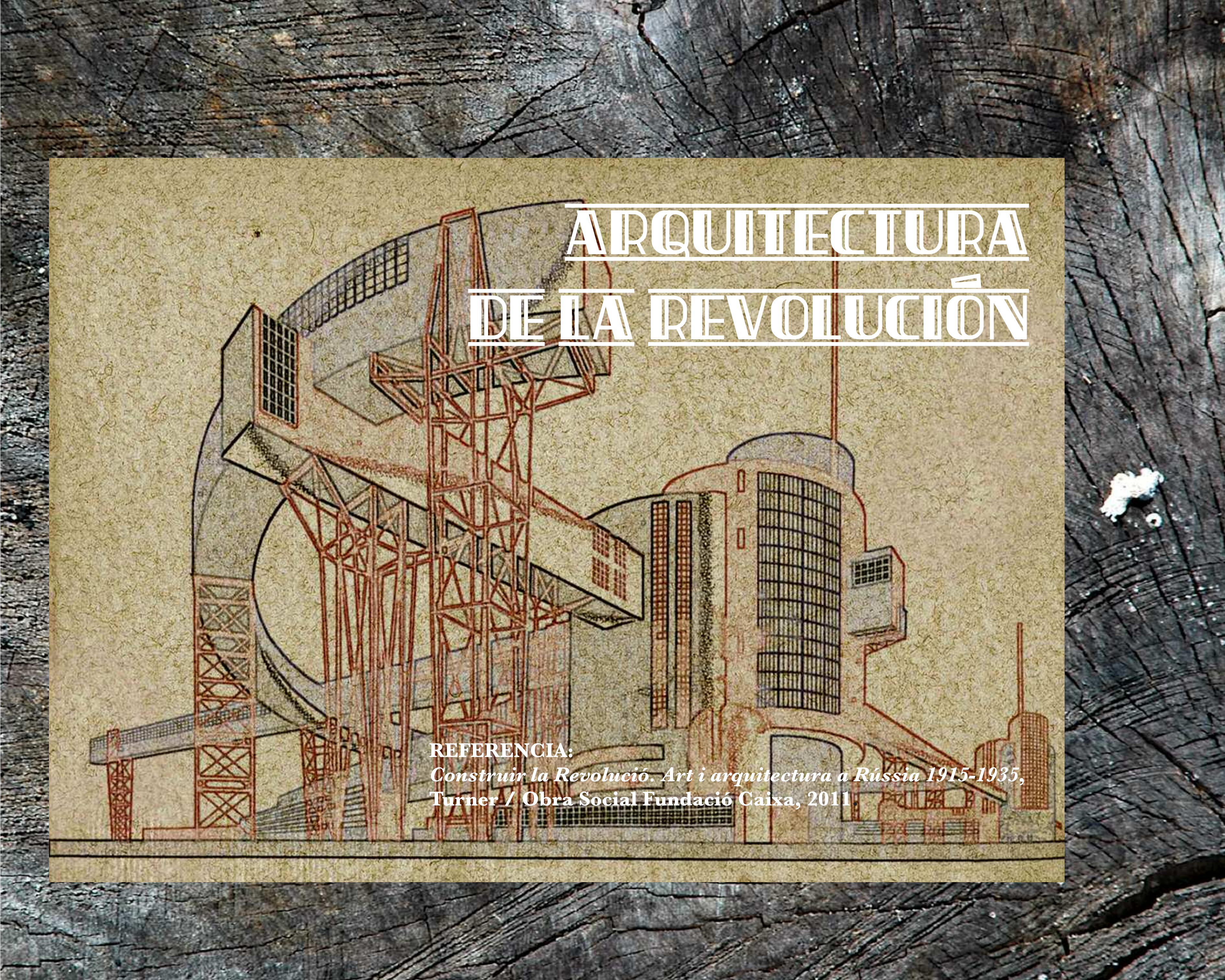


meras películas de esta época: *La tierra, El camino hacia la vida, Okraina, Contraplano,* se ven aparecer ya los brotes de las cosechas que darían su fruto algunos años después, añadiendo así a la gran generación de los años veinte una tradición nueva y capital tanto para el cine soviético como para el cine mundial.

Traducción de Eva Calatrava



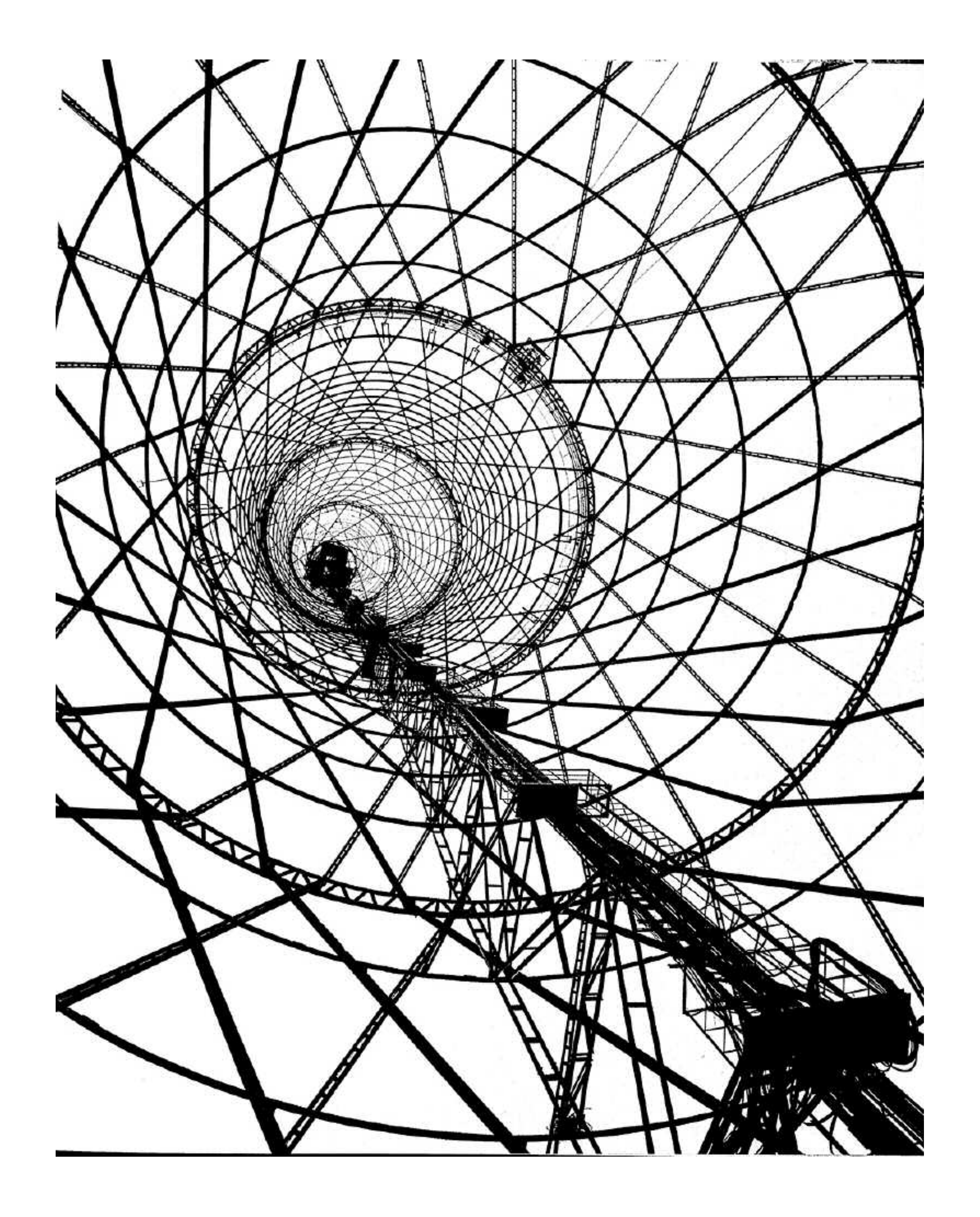
Georgi y Sergei Vasilyev, *Chapaiev* (1934)


ARQUITECTURA
DE LA REVOLUCIÓN
REFERENCIA:
Construir la Revolució. Art i arquitectura a Rússia 1915-1935,
Turner / Obra Social Fundació Caixa, 2011

TORRE DE RADIODIFUSIÓN XABOLOVKA

La torre de radiodifusión de Xúkhov fue la primera estructura industrial permanente que se erigió tras la Revolución. Está formada por una serie de hiperboloides superpuestos de celosía de acero. Este diseño innovador (inventado en 1896 por Xúkhov para depósitos de agua) utiliza miembros rígidos de acero dispuestos de forma que actúan como cinturones para reducir la tendencia a la torsión. Se pretendió que fuera más alta que la Torre Eiffel (350 m), pero la escasez de acero hizo que se quedase en 150 metros.
Aleksandr Ródchenko la fotografió como un símbolo de la modernidad y del progreso soviético.
Xúkhov construyó otras torres de retransmisión en la Rusia soviética utilizando el mismo sistema constructivo.





La torre de radiodifusión Xavolovka continúa siendo un elemento importante del horizonte de Moscú y todavía sirve como repetidor de radio y televisión.

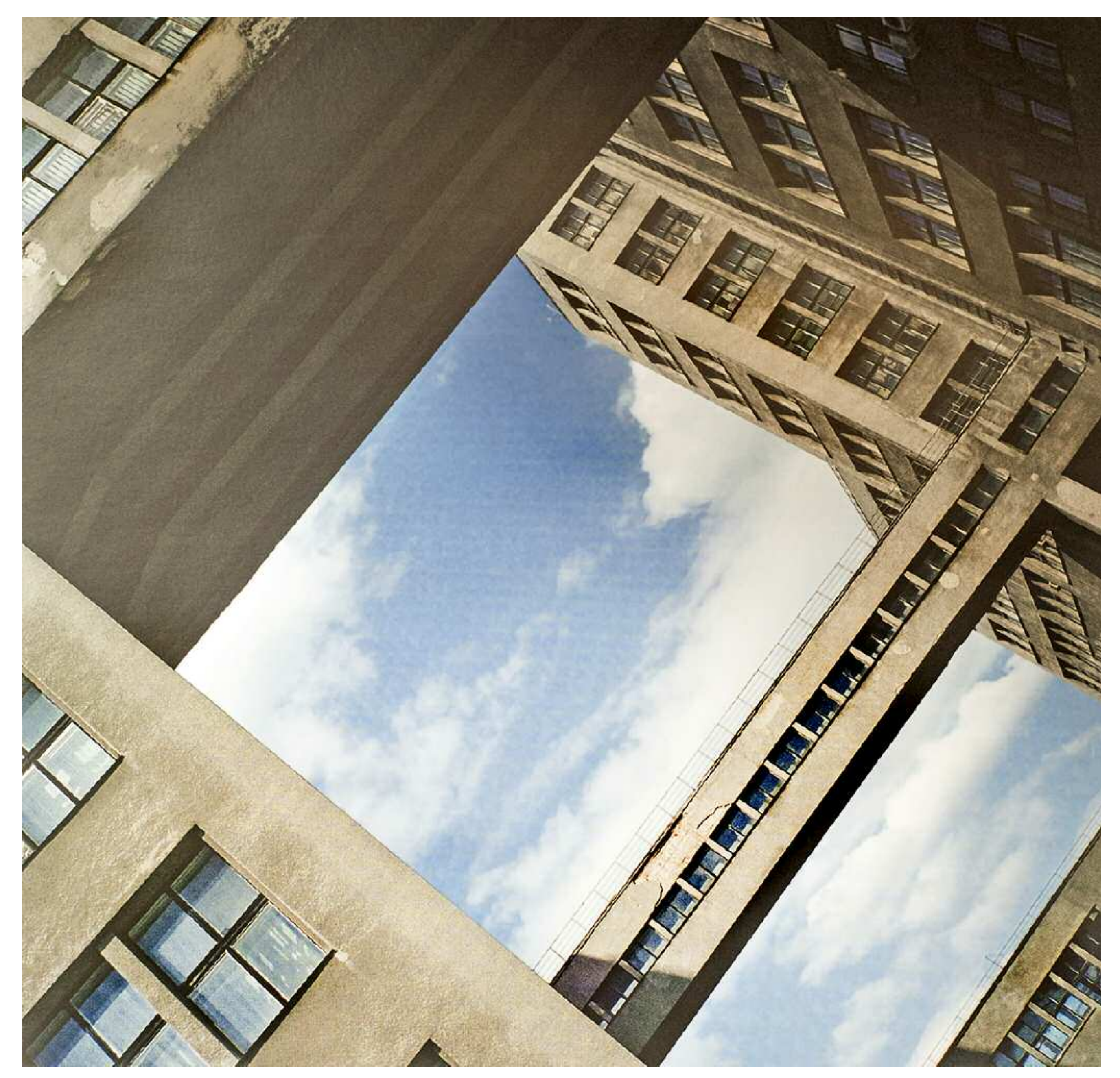
EDIFICIO DEL GOSPROM

El edificio del Gosprom (Palacio de la Industria), construido como una sede del gobierno en la nueva capital ucraniana de Járkov, no estaba destinado a ser sólo un centro político, social y económico, sino también el principal punto focal de la ciudad. Basado en un proyecto de concurso dirigido por Kràvets, refleja las principales iniciativas de la época en el campo del urbanismo, en particular de los principios del movimiento Ciudad-jardín, que planteaba el desarrollo de las ciudades en franjas radiales organizadas según la función. La intención era construir un círculo completo a partir del cual irradiaran nuevos edificios a medida que se fuera expandiendo la ciudad, limitando el acceso principal a un solo cuadrante. Sólo se completaron cuatro bloques, que componen un semicírculo.





El edificio del Gosprom tenía más de 25 entidades gubernamentales en cuatro bloques interconectados por pasadizos cubiertos. Cada uno disponía de un vestíbulo de entrada independiente, pero compartían una biblioteca, una sala de conferencias y un comedor. El uso de pasadizos elevados crea un nuevo lenguaje comunitario, mientras que la yuxtaposición de formas horizontales y verticales proporciona un dinamismo visual que recuerda las obras de arte suprematistas y constructivistas.



EDIFICIO TSENTROSSOIUZ

El movimiento cooperativo fue suprimido con la Revolución, pero con La Nueva Política Económica (NEP) se restauraron sus derechos. Así en 1926 se asignó en Moscú un solar a la Unión de Cooperativas de consumo (Tsentrossoiuz) para construir un barrio para sus 2000 trabajadores administrativos. Se convocó un concurso público que gano Le Corbusier. Pero, entre tanto se completaba el proyecto, las cooperativas volvieron a caer en desgracia y el edificio fue finalmente ocupado por el Comisariado para la Industria Ligera (Narkomleg-prom).
La estrechez de los bloques maximizaba la luz natural en el interior y la elevación de los edificios sobre pilotes para crear una planta baja abierta -más tarde tapada parcialmente- dejaba espacio para el ac-ceso de vehículos. El uso de rampas internas y escaleras facilitaba el tránsito de un gran número de personas al principio y al final de la jornada de trabajo.





El Tsentrossoiuz introdujo importantes innovaciones en los proyectos de oficinas. La planta, con bloques rectanguares autónomos, pero conectados, incorporaba una flexibilidad hasta entonces insólita.

EDIFICIO IZVESTIA

Situado en un solar destacado de Moscú, fue uno de los primeros edificios construidos después de la guerra civil en 1925-27. Inequívocamente vanguardista, se levanta sobre su vecino de inspiración clásica.

El edificio se proyectó para alojar las oficinas y rotativas de *Izvestia*, que, como el diario *Pravda*, era el órgano oficial del partido bolchevique. La propuesta inicial de Grigori y Mikhail Barkhin era una torre de doce plantas inspirada en el proyecto que Walter Gropius y Hannes Meyer habían presentado al concurso del Chicago Tribune en 1922. Las restricciones urbanísticas para el centro de Moscú impidieron esa altura.





PALACIO DE LA IMPRENTA DE BAKÚ

Actualmente el palacio de la Imprenta es un banco. Lo han renovado y pintado con un acabado semibrillante y se han abierto nuevas ventanas, eliminando el equilibrio de la fachada.

La planta incluye una sala de rotativas de grandes dimensiones, abierta y rectangular en el edificio central y espacios de oficinas en un edificio perpendicular más pequeño.

Antes de la construcción en 1932 del Palacio de la Imprenta la nueva arquitectura de Azerbayán tendía a incorporar elementos del lenguaje vernáculo local. El proyecto de Semer Pen para este edificio rechaza esa estética en favor de un lenguaje más internacional. El complejo de oficinas e imprentas denota la influencia de Le Corbusier: pilotes, terrazas, ventanas continuas y balcones circulares en las esquinas, elementos todos ellos apropiados para el clima cálido y que permiten la máxima circulación de aire. El aspecto global revela una geometría simple y refinada, aunque el edificio es ecléctico por el uso de un vocabulario vanguardista de fuentes muy diversas: bloques perpendiculares interconectados, ventanas redondas, balcones continuos circulares, semicirculares y rectos y largos pasadizos. Los balcones ovalados que sobresalen de la fachada exageran e intensifican la forma oval que atraviesa el bloque rectangular para generar un gran dinamismo visual.



FÁBRICA DE PAN

La construcción de hornos industriales comenzó en 1924, inicialmente con material alemán o norteamericano. Posteriormente Gueorgui Marsakov diseñó maquinaria que se podía fabricar en Rusia.
Esta fábrica de Moscú, diseñada por Marsakov en 1931, funcionaba las 24 horas del día e introdujo un proceso de producción a gran escala en el que los diferentes procesos o fases -amasado, fermentado, horneado y empaquetado- se hacían por separado en sus cuatro plantas.

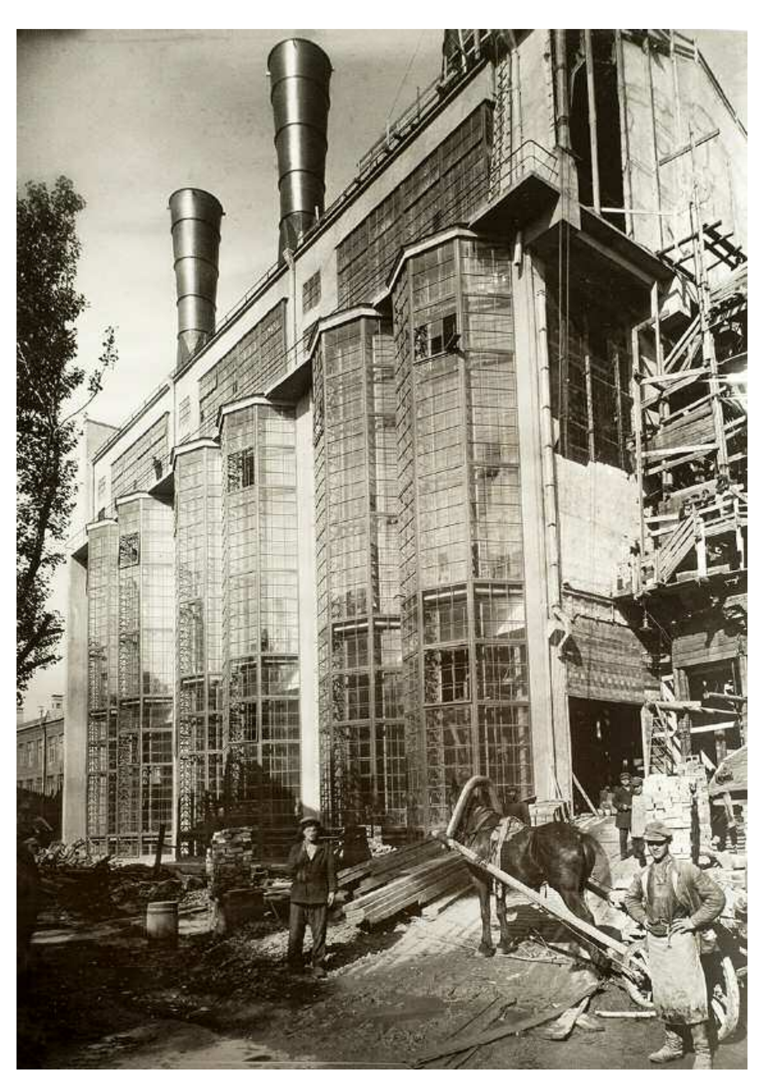


CENTRAL HIDROELÉCTRICA DEL DNIÉPER

La presa fue destruida en la Segunda Guerra Mundial y entre 1944 y 1946, con ligeras modificaciones de la central hidroeléctrica, el estuco exterior se sustituyó por granito local y la franja de ventanas superiores se reemplazó por ventanas octogonales con ojos de buey.

Esta central hidroeléctrica fue la primera de las instalaciones industriales erigidas en el I Plan Quinquenal de Stalin. Iniciada en 1927 e inaugurada oficialmente en 1932 fue en su momento la presa hidroeléctrica más grande del mundo. Obra de Aleksandr Vesnin, Nicolai Kolli, Gueorgui Orlov y Seguei Andrievski, constaba de 47 compuertas amparadas por pilares, con nueve turbinas y generadores que producían 16,7 millones de kilowatios, suficientes para abastecer las numerosas plantas industriales de la zona, la nueva ciudad de trabajadores de Zaporojie y sus alrededores.
El proyecto fue aclamado como un hito en el objetivo de construir el socialismo y el establecimiento de la Unión Soviética como un estado industrial moderno.

CENTRAL ELÉCTRICA DE MOSCÚ (MOGES)

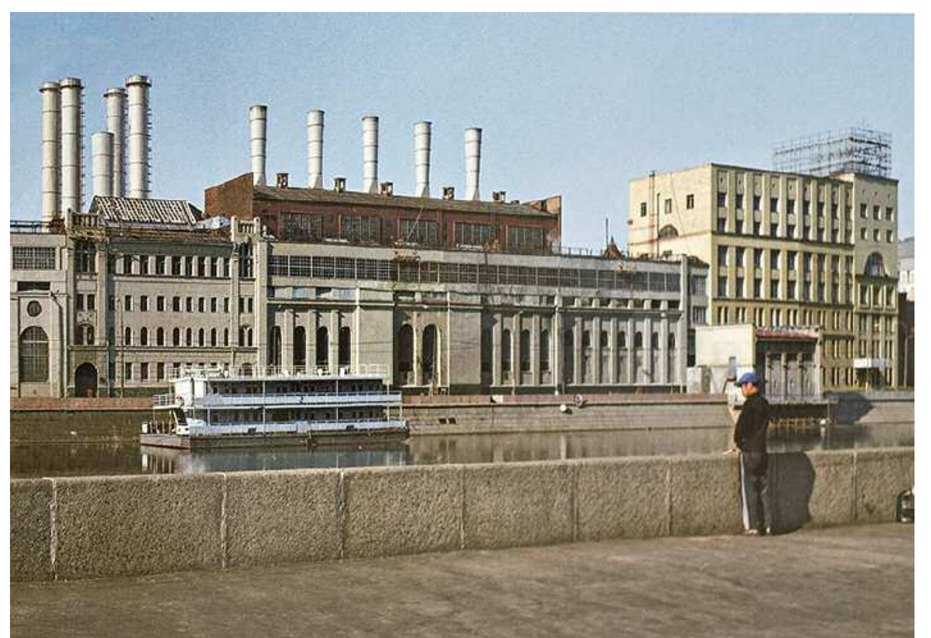


La Central Eléctrica situada en el centro deMoscú (MOGES), al este del Kremlin y a orillas del río Movska, es la central más antigua de la ciudad y todavía está en funcionamiento. Diseñada por Iván Joltovski, se inauguró en 1926.

Llama la ateción el marcado contraste entre el patio interior vanguardista y la fachada del río, de inspiración clasicista. La fachada interior, levantada con materiales modernos, consta de cuatro pares de miradores de vidrio bajo las ventanas del nivel superior, que presenta a su vez una fachada plana con un estrecho balcón.

El uso extensivo del vidrio y los volúmenes geométricos apuntan a la influencia del constructivismo, mientras que la simetría y la referencia a a las pilastras de soporte de un friso reflejan la preferencia de Joltovski por la arquitectura clásica y renacentista.

El proyecto de Joltovski demuestra cómo los arquitectos de formación clásica fueron capaces de responder a la petición de producir nuevos tipos constructivos para satisfacer la demanda de la industria.





DEPÓSITO DE AGUA CIUDAD SOCIALISTA DE URALMASH

El depósito de agua fue construido en 1929, a partir del diseño de Missel Reixer, para abastecer la planta de Urlamaix, una instalación de producción de maquinaria pesada y el distrito circundante. Se construyó a la vez que la urbanización de una ciudad socialista para los trabajadores de esta planta de producción de Ekaterinburgo. Situado en un extremo de uno de los tres principales bulevares que parten radialmente del centro de la ciudad, el depósito de hormigón armado se alzaba sobre los edificios adyacentes gracias a seis pilotes que sostenían un cilindro, interrumpido por un anillo inferior de ventanas circulares y otro superior en forma de franja continua de ventanas tradicionales con marcos rectangulares.



FÁBRICA TEXTIL BANDERA ROJA

En 1925 el Consorcio de la Producción Textil de Leningrado invitó al arquitecto alemán Erich Mendelsohn a diseñar una fábrica sobre un solar de grandes dimensiones. El proyecto inicial fue aceptado sin reservas, pero una vez iniciado se introdujeron una serie de cambios por los ingenieros soviéticos hasta el punto de que Mendelsohn se negó a firmarlo. Únicamente la central eléctrica, que abastecía el complejo, se mantuvo fiel al proyecto inicial. El núcleo está constituido por la enorme nave principal de la planta, uno de cuyos lados se orienta a la vía pública, con la estructura absidial en el extremo norte, que domina el cruce de calles. La central se ha visto como una nave que remolca al resto de la planta, metáfora que alude a su papel en la movilización de la capacidad productiva de la fábrica.



COCINA INDUSTRIAL Y CENTRO COMERCIAL NARVSKAIA

Lenin, siguiendo a Engels, afirmaba que la liberación de la mujer sería imposible mientras estuviera ligada a la esfera doméstica; la verdadera igualdad social y económica no se lograría hasta que las mujeres no participasen activamente en las actividades de la nación. Así, en 1920 se empezó a poner en marcha una serie de iniciativas para descargar a las mujeres de la carga de preparar la comida en el hogar. En Petrogrado (San Petersburgo o Leningrado, según épocas) las grandes cocinas industriales como la de Narvskaia (obra de Barutchev, Izidor Guilter, Meierzon y Rubanchik, 1928-1931) daba de comer a barrios enteros. Se prestó gran atención al funcionamiento eficiente de estos edificios polivalentes. El proyecto de Narvskaia se organizó en torno a un patio interno. La fachada orientada a la calle, con un largo frontal de vidrio, alojaba el área comercial, con la cantina situada a un lado. En los otros, la zona de preparación de alimentos yla conexión con la cantina.

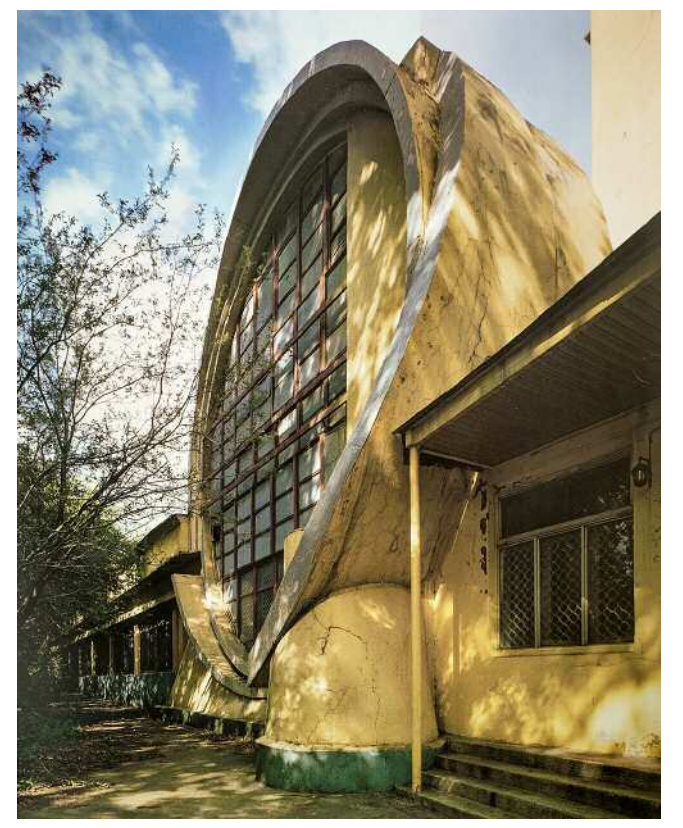


El uso de materiales modernos, la cuidada funcionalidad del edificio y la estética del conjunto son un reflejo del pensamiento vanguardista de los arquitectos que trabajaban en la ciudad a finales de los años veinte.

La planta superior, que originalmente era una terraza con mesas y sillas para los usuarios, fue cubierta posteriormente.

GARAJE DEL GOSPLAN

Konstantin Melnikov fue invitado a proyectar un aparcamiento en París para 1000 vehículos y respondió con una estructura de diversas plantas contruida en voladizo sobre el Sena, que sin duda las autoridades encontraron demasiado atrevida. En la dècada siguiente, años treinta, construyó cuatro garajes en Moscú.



Los interiores de los garajes de Melnikov son sobrios y funcionales: los espacios, con paredes de ladrillo y cubiertas de estructura metálica para ofrecer la amplitud requerida, se basan en el análisis de los movimientos de los vehículos.

Los exteriores son menos contenidos. La decoración vigorosamente esculpida en torno a la ventana circular parece ponerla en movimiento y podría ser una alusión a la rueda. Esos motivos decorativos enfáticos son insólitos en la arquitectura de vanguardia de los años veinte.

70



El garaje del Gosplan (Comité Estatal de Planificación), obra de K. Melnikov y V. I. Kurotxkin e inaugurado en 1936, continúa usándose como taller.

71

INSTITUTO CENTRAL DE AERODINÁMICA E HIDRODINÁMICA

Este instituto (TSAGI) de Moscú fue fundado en 1918 como un centro de investigación y desarrollo. El proyecto de su sede central (Aleksandr Kuznetsov y su equipo, 1924-1928) es característico de los licenciados en la Escuela Técnica Superior de Moscú, con su afortunada combinación de ingeniería innovadora, calidad y creatividad.





Nuevos elementos arquitectónicos, como la articulación geométrica de los volúmenes y las combinaciones de paredes ciegas y vidriadas y formas rectangulares y semicirculares en una composición espacial dinámica, transmiten el afán de los arquitectos por experimentar con la forma y articular la función del edificio como un centro para la innovación.
El TSAGI sigue utilizando el edificio, al que se le ha añadido últimamente un museo de la aviación soviética.

CASA-COMUNA NARKOMFIN

La casa-comuna Narkomfin, en Moscú, encargada por el primer comisario de Finanzas, Nikolai Miliutin, se destinó al personal de su ministerio y fue proyectada por Moissel Ginzburg e Ignati Milinis (1930). Inicialmente, se planteó a partir de cuatro unidades: un bloque de habitaciones; un bloque comunitario con sala de deportes, otra de descanso, un comedor colectivo con cocina y una sala de lectura en la planta superior; un bloque de lavandería apartado de los otros edificios; y un bloque para los niños, que no se llegó a construir.
El edificio muestra claramente la influencia de Le Corbusier. Ginzburg había adoptado sus “cinco puntos”: planta libre sin muros estructurales en el interior; fachada libre; disposición horizontal y continua de las ventanas; jardín, y uso de pilotes (ahora tapados parcialmente por una adición posterior). Los amplios pasadizos de acceso fueron concebidos para la interacción social. Se conserva en condiciones muy precarias





COOPERATIVA VIVIENDAS PARA MÉDICOS

Este complejo residencial se construyó en Kiev (Pàvel Aleixin, 1929-1930) en un momento en que se va a animar el cooperativismo, especialmente el ligado a un lugar de trabajo o a una profesión, para construir apartamentos. Aleixin ofrece una exuberante fachada curvilínea, con el centro cóncavo flanqueado por dos cuerpos prominentes. La riqueza de la fachada se amplifica con el contraste de los tonos del ladrillo.



COMUNA DE VIVIENDAS

Este complejo de Ekaterinburgo data de 1929-1931 y es obra de Moissei Ginzburg y Alexandr Pasternak. El proyecto contó con cuatro bloques en torno a un patio. El bloque destinado a residencia de estudiantes consta de pequeñas unidades con zonas de dormitorio y de estudio. En la planta superior había un comedor con una terraza que corría a lo largo de la fachada orientada a la calle. Los otros tres edificios contienen apartamentos con servicios de cocina y baño para las familias que no deseasen vivir en común. Uno de los edificios contaba con guardería en la planta superior.

A finales de la década de los veinte los estudios de la vida en común indicaban que los experimentos más logrados eran los concebidos para las comunidades de estudiantes.

COMPLEJO RESIDENCIAL TCHEKISTOV



El complejo residencial Tchekistov, de Ekaterinburgo, fue construido entre 1929 y 1936, según proyecto de I. Antonov, V. Sokolov y A. Tumbasov, para los funcionarios de la Checa, la fuerza de seguridad predecesora de la KGB. El edificio de diez pisos y planta semicircular -uno de los muchos de la época que hacían referencia a la figura de la hoz y el martillo- contiene apartamentos de una habitación para personas solas o familias jóvenes, con pasadizos de acceso en la cara interna del semicírculo.

Los otros bloques de cinco plantas alojan apartamentos más grandes, de dos, tres o cuatro habitaciones.
El complejo también incorporaba equipamientos comunes como guardería con áreas de juego, una cantina, tiendas y peluquerías, un club, una biblioteca con zona de estudio, servicios médicos con farmacia y gimnasio.

COMUNA DE ESTUDIANTES DEL INSTITUTO TEXTIL

Este complejo (Iván Nikolaev, 1921-1931) levantado en Moscú se inscribe en la categoría de comunas residenciales destinadas a jóvenes adultos, estudiantes de centros de formación profesional e instituciones de enseñanza superior, que habían generado una gran necesidad de habitaciones de este tipo. Lugares de convivencia en los que compartían valores asociativos y de igualdad emanados de la nueva sociaedad socialista.

El proyecto de Nicolaev consta de un bloque largo y estrecho de ocho plantas, con capacidad para alojar dos mil estudiantes en dormitorios dobles de seis m^2 cada uno.



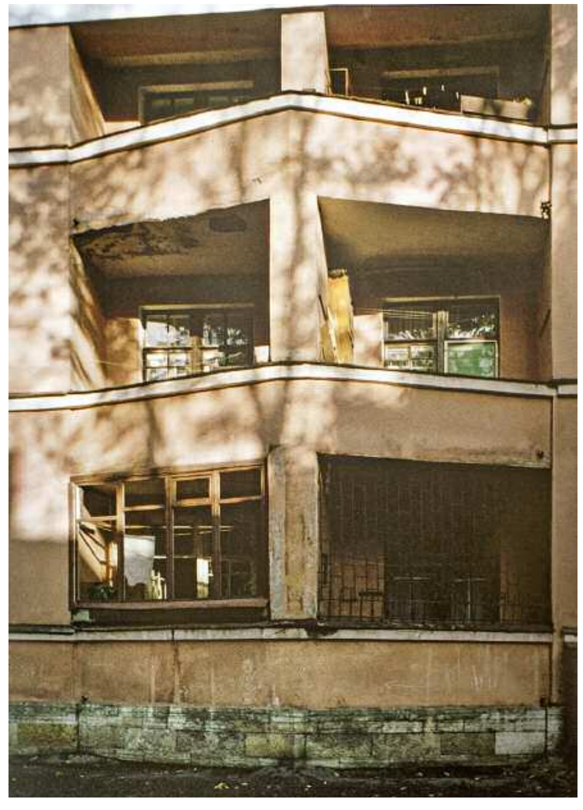


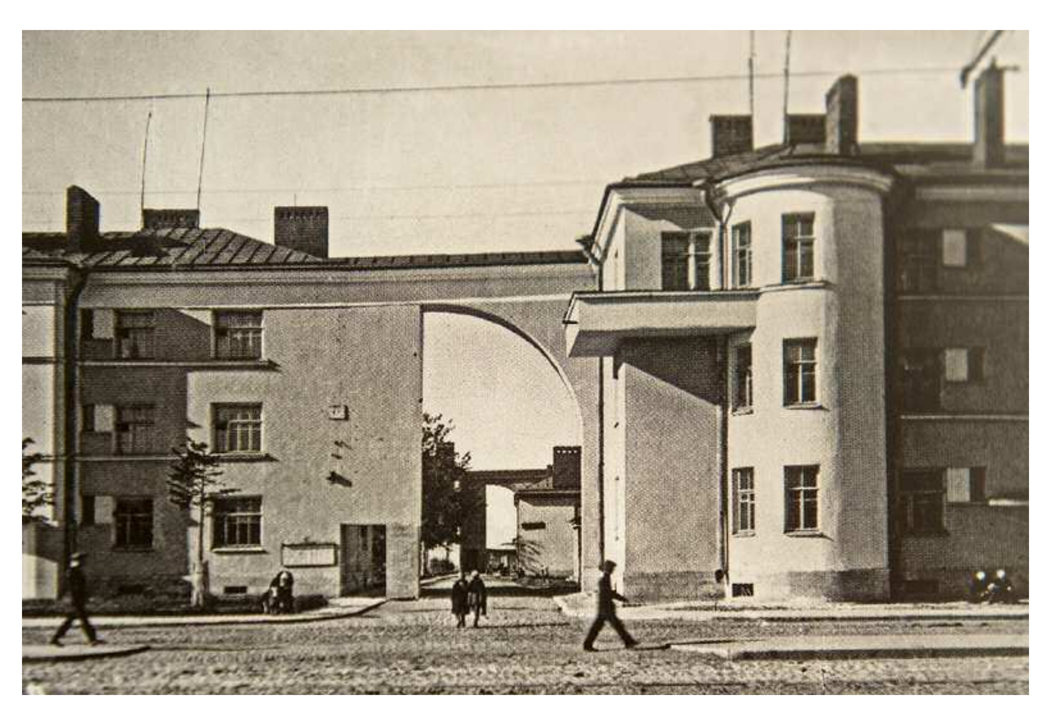


El bloque de dormitorios se comunicaba, a través de un bloque sanitario, con un edificio más pequeño, que contenía un centro deportivo, sala de reuniones, comedor, sala de lectura, un gran centro de estudio y cabinas de estudio individual.
La propuesta de Nicolaev era muy radical, ya que reducía al mínimo el espacio de dormitorio para que los estudiantes utilizaran los espacios comunes para la mayoría de sus actividades.
Los pilotes y la rampa de esta residencia recuerda a edificios de Le Corbusier como el Tsentrossoluz.
Actualmente, el bloque de dormitorios está abandonado y en ruinas. El resto, en uso, pero deteriorado.

COLONIA OBRERA

La colonia obrera Traktornaia, de Leningrado, fue una recompensa oficial y un incentivo para los trabajadores del distrito de Narvskaia Zastava por su participación en la revolución. La solución adoptada por A. Nikolski (1927) se centró en el establecimiento de grandes complejos de viviendas equipados con instalaciones comunitarias de las que carecía el municipio.







La casa-comuna Lensovet (Eugueni Levinson e Igor Famín, 1934) de Leningrado fue uno de los numerosos edificios construidos para la élite administrativa y militar a finales de los años veinte y principios de los treinta. Realizada con una gran calidad, contiene pisos de grandes dimensiones de entre tres y seis habitaciones, en algunos casos distribuidos en dos niveles, y una guardería infantil.



CASA-COMUNA LENSOVET

El edificio tiene una larga sección central ligeramente cóncava en el lado del río Karpova y convexa en la parte de atrás. Algunas partes se embellecen con detalles decorativos esculpidos y la forma cóncava y la profundidad de las ventanas establecen un juego de luz y sombra.





COMPLEJO RESIDENCIAL VTSIK



Boris Iofan proyectó como residencia colectiva para altos funcionarios del Partido Comunista en Moscú el complejo VTSIK(Comité Ejecutivo Central de Todas las Rusias). Levantado entre 1928-1931, se distanciaba de los experimentos de principios de los años veinte en que los espacios comunes no se anexionan al bloque de viviendas, sino que los espacios públicos, entre los que hay un cine, un jardín de infancia, una guardería, un comedor, una tienda, se sitúan al lado de las viviendas, pero claramente contenidas en una estructura independiente, lo que se reflejaba en el tratamiento formal diferencial de cada edificio.

El complejo, que tiene una altura de diez pisos y está formado por tres bloques conectados, es el proyecto de su clase más grande de Moscú entre los de vanguardia.

La planta, casi cuadrada, ocupa prácticamente toda la manzana de casas, mientras que la ubicación a orillas del río frente al Kremlin le asegura una visibilidad monumental.

Iofan proyectó diferentes disposiciones de ventana para romper la masa del bloque residencial y crear un esquema visual interesante, lo que afecta a la organización interna del espacio.

La cubierta debía ser retráctil para disponer de un teatro al aire libre, pero era demasiado cara y no se llegó a construir.

Tras el éxito de Konstantin Melnikov con su Pabellón Soviético en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales.de 1925 en París, las autoridades soviéticas pusieron a su disposición un solar en Moscú donde contruyó (1927-1931) el edificio que sería la casa de su familia y su estudio de arquitectura. Las formas cilíndricas y blancas del exterior y el entorno ajardinado ofrecían al visitante un contraste sorprendente con el congestionado tejido urbano a su alrededor.
Las notas del mismo Melnikov describen un edificio formado por dos cilindros, uno de once metros de alzado y el otro de ocho, que se entrecruzan en un tercio de sus diez metros de diámetro.



CASA DE MELNIKOV

Casi todo su interior se reparte entre tres espacios semicirculares destinados, respectivamente, a dormir, estar y trabajar La parte superior de cada cilindro, uno para estar y el otro para trabajar, tiene doble altura y la sala de estar, situada en el cilindro de delante, contiene ocho ventanas del techo al suelo que inundan de luz la habitación. En la parte de detrás estaba el estudio del arquitecto. Debajo del estudio estaba la zona de dormitorio, con mamparas para separar las habitaciones de hijos y padres.





ESCUELA EN TKATXEI



Esta escuela del distrito Nevski de Leningrado (hoy San Petesburgo), proyectada por Grigori Simonov (1928-1929) para 1500 alumnos, está formada por tres bloques de diferente altura y longitud. Una galería en la primera planta contiene bibliotecas y comedores y un amplio pasadizo que conecta los diferentes bloques. El instituto de secundaria se encuentra en el extremo norte de la galería, en un edificio de cuatro y cinco pisos con un observatorio en la planta superior.

La escuela de primaria ocupa un bloque horizontal de tres plantas en el extremo sur y entre los dos bloques de aulas hay un edificio equipado para actividades deportivas y culturales.

La dispersión de los bloques asegura la penetración óptima de la luz en todos los rincones de la escuela, además de permitir la orientación sur y proporcionar una sensación de espacio y aire fresco.

La planta libre refleja la preferencia por los proyectos que surgieran naturalmente a partir del estudio de los requerimientos planteados por las diferentes funciones del edificio. No obstante, la notable geometría del muro que cierra el pabellón de deportes parece indicar una influencia del suprematismo.

La escuela conserva casi íntegramente su forma original y continúa funcionando.





CLUB DE TRABAJADORES RUSSAKOV

Antes de la Revolución ya existían centros de actividades culturales y educativas para la clase obrera, pero a partir de 1917 los bolcheviques crearon un gran número de clubs de trabajadores como plataformas para inculcar los valores marxistas. Luego, los objetivos se ampliaron a actividades educativas, deportivas y culturales.

Los clubs nacían a iniciativa de los municipios, de los conglomerados industriales, de los habitantes de los complejos residenciales o de los sindicatos. Los cinco clubs que proyectó Konstantin Melnikov fueron construidos por los sindicatos. En el caso del Russakov (1927) por el Sindicato de Trabajadores Municipales.

Para acoger diferentes actividades, Melnikov proyectó un espacio flexible en las dos plantas superiores, que podían formar un auditorio único con capacidad para 1200 personas o bien dividirse en tres segmentos independientes por medio de un sistema de tabiques insonorizados diseñados por el propio arquitecto. Subdividiendo el nivel inferior y el anfiteatro de cada segmento, se obtienen espacios todavía más pequeños.

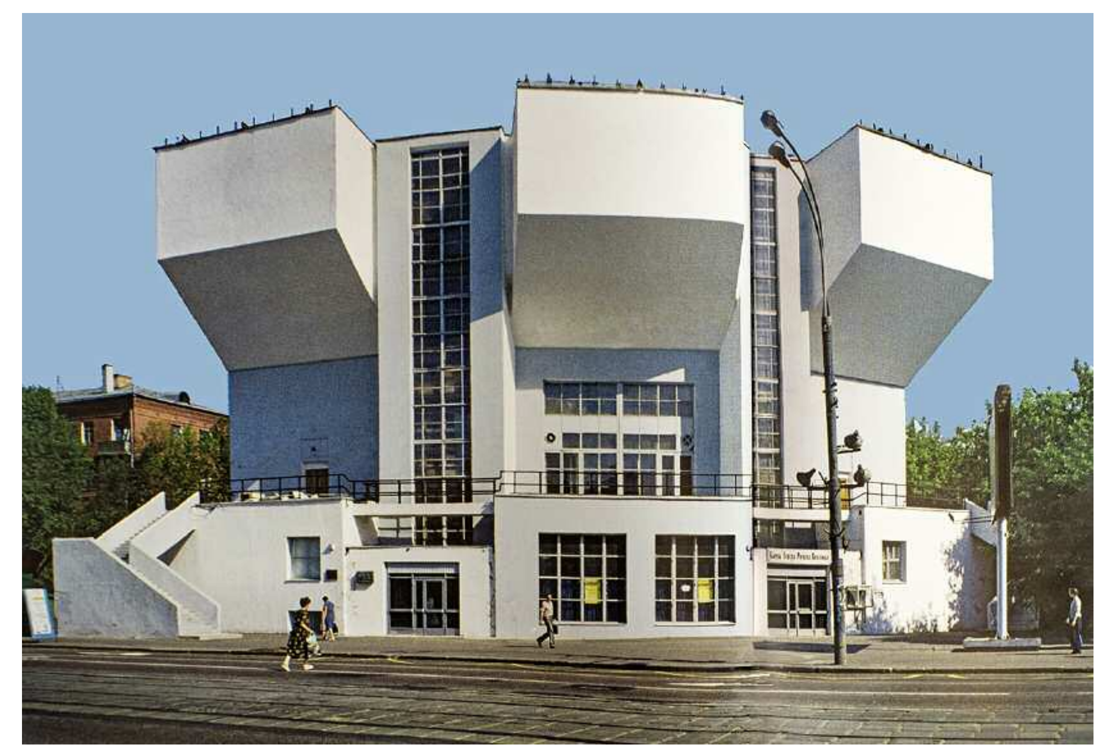
La forma exterior parece proyectarse dinámicamente hacia afuera y hacia arriba desde un punto situado en la entrada posterior, con una fuerza que atraviesa el edificio hasta los tres prismas en voladizo que contienen los segmentos del auditorio. Así, la forma interior se expresa directamente en el exterior, contundente y original.

En cada uno de los clubs que proyectó, Melnikov busca una solución basada en un espacio interior amplio y flexible, que encuentra eco en la forma arquitectónica del exterior. Sus cinco clubs presentan un notable repertorio de formas sorprendentes.

A pesar de que está hoy muy deteriorado, todavía funciona como un teatro.













PALACIO DE LA CULTURA, DISTRITO SURAKHANI

Dedicado a un importante personaje político de Azerbayán, el Palacio de la Cultura del distrito Surakhani (1929) es uno de los dos teatros casi idénticos proyectados por Leonid Vesnin comno parte de una serie de clubs de trabajadores construidos en Bakú a finales de los años veinte.

La inclusión de un gran auditorio en un club sugiere que el teatro era una actividad importante tanto para fomentar la creatividad como para difundir el programa socialista. La radicalidad del proyecto señalaba también la importancia de la cultura en el desarrollo del socialismo.

El escenario se podía utilizar para espectáculos cubiertos y al aire libre, y en la parte posterior aparece otra embocadura de proscenio, que posteriormente se tapó.

El club se ha renovado recientemente.



CLUB DE TRABAJADORES ZUEV

Como en la mayoría de los clubs de trabajadores de Moscú, el proyecto de Ilia Golossov (1926) es el resultado de un concurso de arquitectura, en el que participaron conocidos arquitectos como Melnikov.
La base del proyecto es un gran cilindro vidriado dentro de un edificio de líneas rectas. El cilindro, que domina la esquina, contiene una escalera que conecta espacios multifuncionales adaptables a necesidades cambiantes.
Si bien la mayoría de clubs estaban asociados a entidades residenciales, plantas industriales o grupos económicos concretos, el club de trabajadores Zuev se destinó a todos los trabajadores residentes en el municipio. Contiene salas de reuniones, un teatro con 850 localidades y diversas salas de lectura. Las masas rectangulares que se recon ocen al exterior articulan espacios interiores destinados a diferentes actividades.
El cilindro de vidrio se convirtió en un motivo predilecto de Golossov y lo utilizaría en otros edificios públicos. La radicalidad formal y el interés generado por la intersección de los volúmenes curvados y en ángulo, juntamente con las cualidades reflectantes del vidrio, convirtieron al edificio Zuev en un tema popular entre los fotógrafos de arquitectura, entre los que destacaba Alexandr Ródchenko.
El edificio todavía funciona como un club, teatro y centro de conferencias. La mayor parte del exterior se ha mantenido intacto.





CLUB PISXEVICK



Situado en un cruce muy visible del centro de Kiev, al lado de una biblioteca, el Club Pisxevik (Nikolai Xekhonin, 1931-1933) para los trabajadores de la industria alimentaria se creó con el objetivo de ofrecer actividades de recreo y entretenimiento, además de funcionar como punto de distribución de materiales educativos y de propaganda. El rasgo más destacado es el espacio central de exposiciones, una rotonda cubierta por cúpula. Esta forma clasicista es poco habitual en la arquitectura moderna soviética. El club se continúa utilizando como centro dramático.

TRAMPOLÍN DEL C. D. DINAMO

El club deportivo Dinamo, de Kiev, se fundó en 1923 como una asociación destinada para ofrecer entrenamiento e instalaciones deportivas al pueblo soviético. La idea era que un ciudadano sano y activo era un productor fuerte y productivo y el ejercicio se consideraba una forma de actividad que fortalecía la sociedad en un sentido material y social. Durante el Primer Plan Quinquenal la salud física se exaltó como una característica esencial del buen trabajador, por lo que se construyeron diversos estadios y clubs Dinamo, que contaban con pistas de atletismo, campos de juego, gimnasio y piscinas. El trampolín y la piscina de Vassili, diseñados por Osmak (1935) en Kiev, estaban construidos de hormigón armado. La forma en arco apuntado para trampolines situados a diferentes ángulos es a la vez moderna y espectacular. Tanto este trampolín como su réplica en Moscú han sido destruidos, pero se conserva un tercer ejemplo en Moscú, aunque menos elegante.



SANATORIO VOROIXILOV

Al igual que los clubs de trabajadores, se construyeron sanatorios y albergues para sindicatos, ministerios y otras organizaciones con precios subvencionados por el Estado. El sanatorio Voroixilov (Miron Merjánov, 1930-1934) en Sotxi, lugar de veraneo, esttuvo destinado a miembros del Ejército Rojo.






LA REVOLUCIÓN EN CÓMIC
Roberto Morote Ferrer

INTRODUCCIÓN

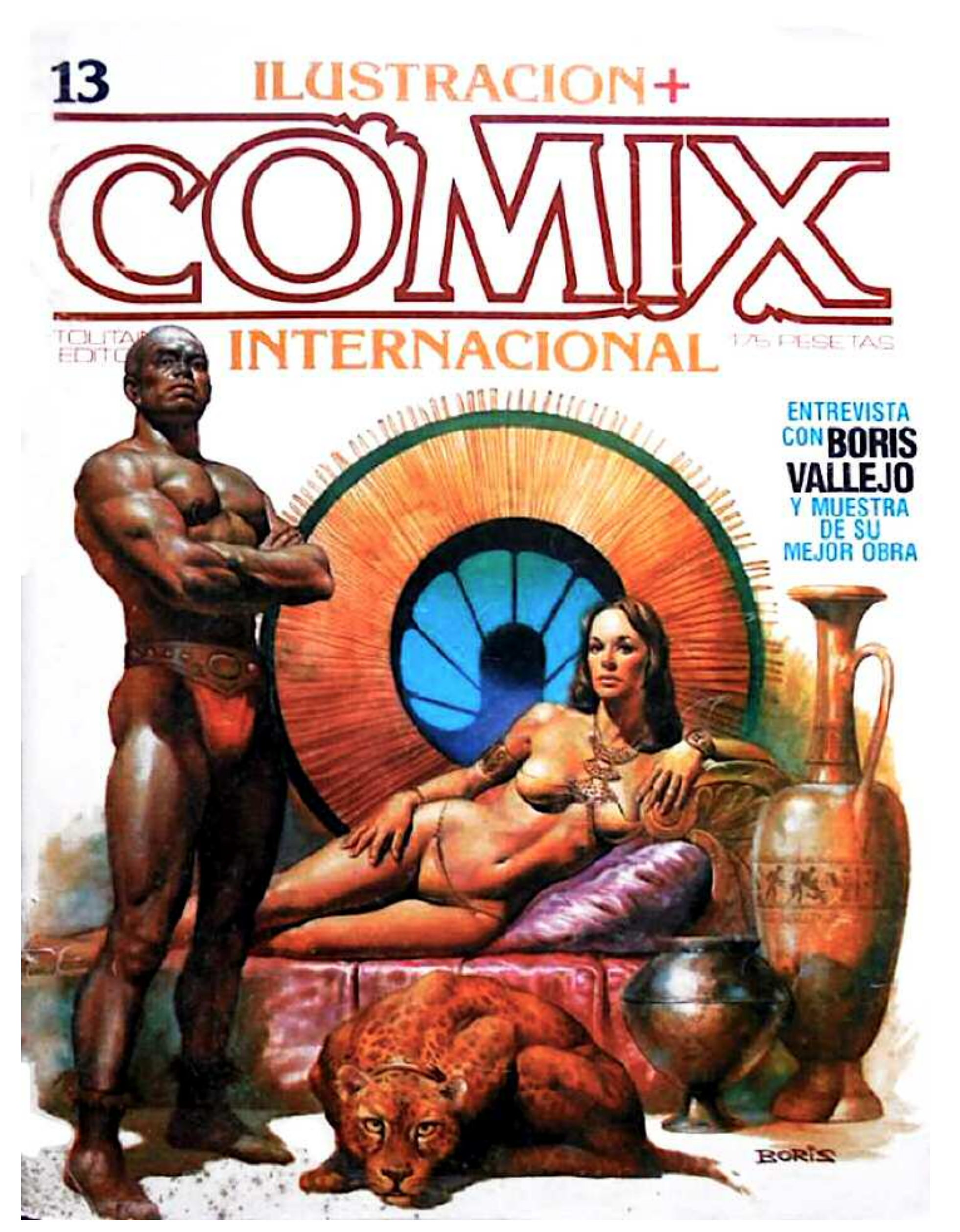
Como colofón, añadimos una serie de cómics publicados en papel cuyo argumento se centra en los acontecimientos que conformaron la Revolución rusa. Algunos son capítulos de publicaciones periódicas cuya trama transcurre dentro del contexto de la Revolución y otras son publicaciones, bien presentadas por fascículos o en un solo tomo, que tratan de presentar dichos acontecimientos con más o menos rigor histórico. El cómic utiliza las herramientas propias de su lenguaje (texto e imágenes) para aportar su granito de arena a la literatura y a la historia contemporánea que (re)construyen la memoria y los hechos acontecidos en la Revolución rusa. La recopilación de estas obras ha sido realizada por Roberto Morote con la ayuda de Manuel Barrero, director de la Asociación Cultural Tebeosfera, y Pepo Pérez, dibujante (*El vecino*, Astiberri) y crítico de cómics.

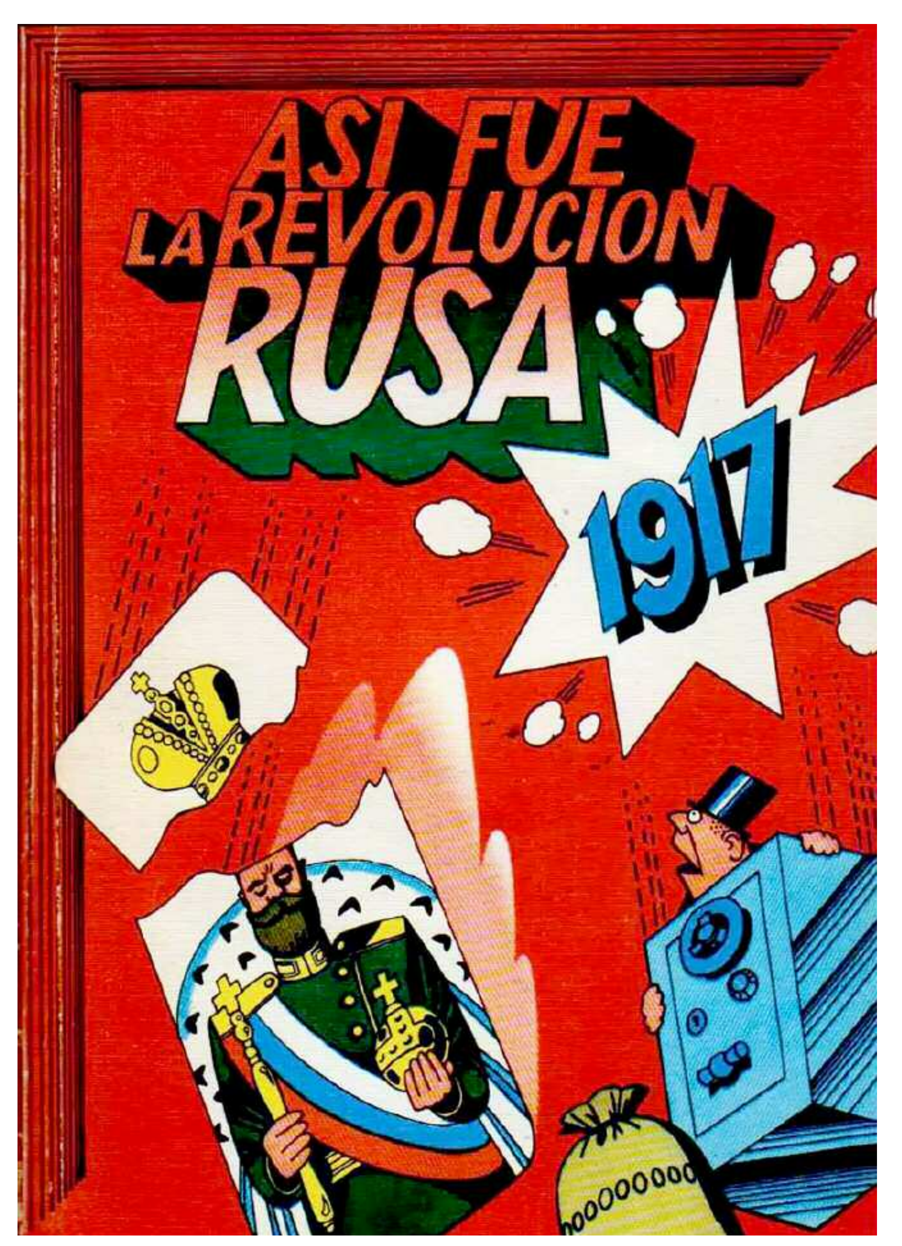
COMIX INTERNACIONAL

N.º 13 de COMIX INTERNACIONAL [de 70]
TOUTAIN EDITOR · Barcelona
NUEVA · REVISTA DE HISTORIETAS
España · XII-1981 · 150 pts.
EGEDSA
CUADERNO · GRAPA
82 págs.
Historietista 2: BEÁ, BORIS
Guionista 1: FELIPE HERNÁNDEZ CAVA
Dibujante 1: A. USERO

COMENTARIO

Este número incluyó la historieta "El domingo rojo", con guion de Felipe Hernández Cava y dibujo de Adolfo Usero, historieta de doce páginas sobre la Revolución de Octubre, que fue terminada y datada en 1981, pero iniciada en 1977.





ASÍ FUE LA REVOLUCION RUSA. 1917

N.º 1 de CIEN AÑOS DE LA TRADICIÓN REVOLUCIONARIA RUSA [de 3]
EDITORIAL PROGRESO · Moscú
Unión Soviética - España · 1986
LIBRO · ENCOLADO
20 x 14 cm · 160 págs. más cubiertas
Color (portada). Blanco y negro (interior)
Unión Soviética · traducido del ruso

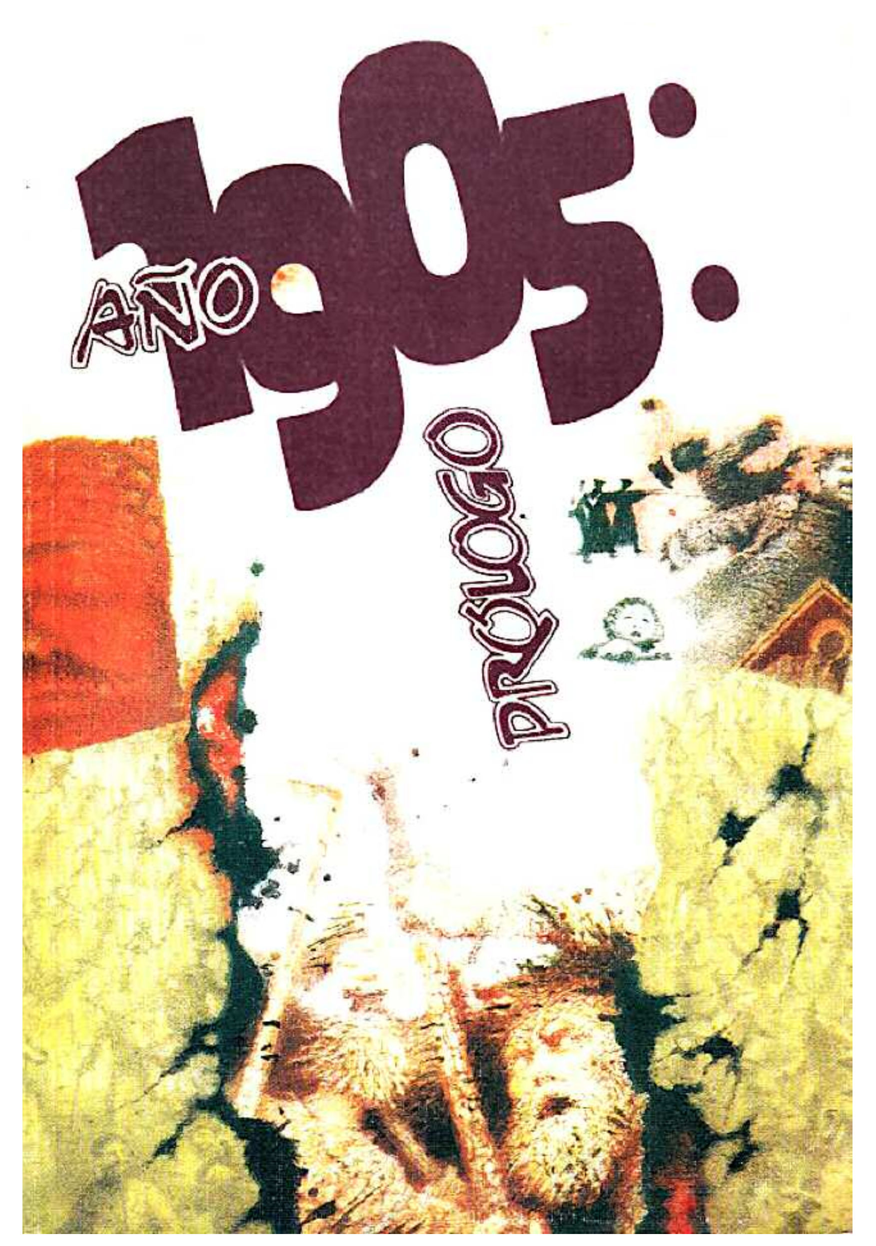
COMENTARIO
Libro editado en la Unión Soviética para su distribución en España. Cómic didáctico que explica los hechos que ocurrieron en la Revolución rusa de 1917. En una relación publicada en los números posteriores consta como tercero de la colección, debido a su ordenación cronológica de los hechos relatados en la misma, siendo en realidad el primer número publicado.

AÑO 1905: PRÓLOGO

N.º 3 de CIEN AÑOS DE LA TRADICIÓN REVOLUCIONARIA RUSA [de 3]
EDITORIAL PROGRESO · Moscú
Traducción del ruso: Ángel Pozo Sandoval.
Texto: E. Nikitina
Dibujos: B. Lapshin
Unión Soviética - España · 1990
LIBRO · ENCOLADO
23 x 16 cm · 160 págs. más cubiertas
Color (portada, interior)
ISBN: 5-01-002224-9

COMENTARIO

Libro editado en la Unión Soviética para su distribución en España. Cómic didáctico que explica los hechos que ocurrieron en la Revolución de 1905, y que pusieron la semilla de la Revolución de 1917.





LO QUE EL VIENTO TRAE

NORMA EDITORIAL, S. A. BARCELONA
Distribución: España
Fechas: II-2008
Números: 1 ordinario
Formato: Libro · Cartoné
Tamaño: 30 x 22 cm
80 págs. + cubiertas
Original: Reino Unido : CE QUE LE VENT APPORTE
Registros: ISBN: 978-84-9847-411-4
Editado por Dupuis en el mercado francobelga en 2007

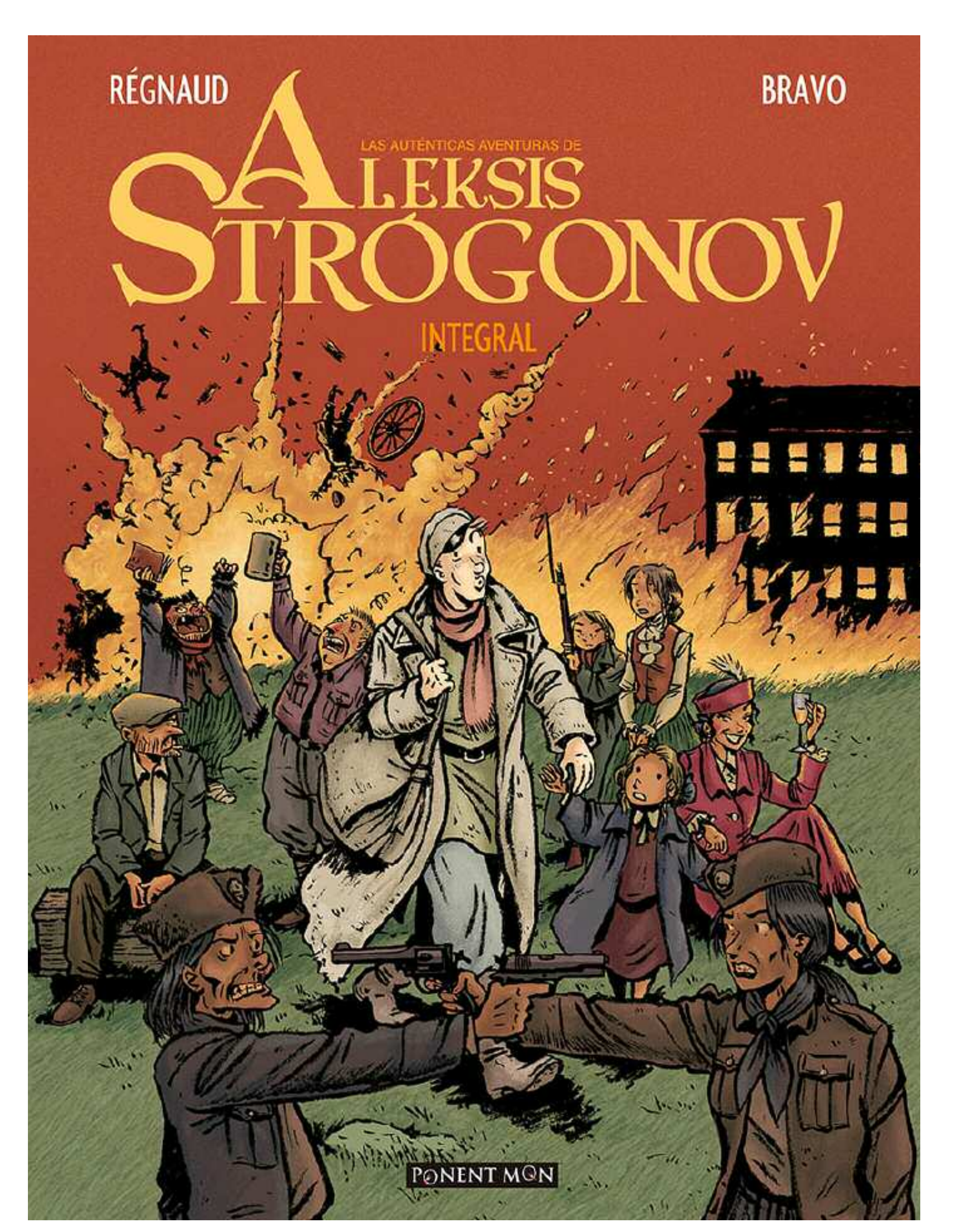
COMENTARIO
"Año 1916, Rusia es una olla a presión a punto de explotar. Tras el fracaso de la Revolución de 1905, los bolcheviques y demás revolucionarios están cada vez más activos, y el zar y el ejército cada vez más debilitados. En medio de todo este panorama, un estudiante de cirugía es enviado a un hospital perdido en los Urales, donde la superstición se mezcla con la ciencia y los fantasmas y monstruos con la enfermedad".

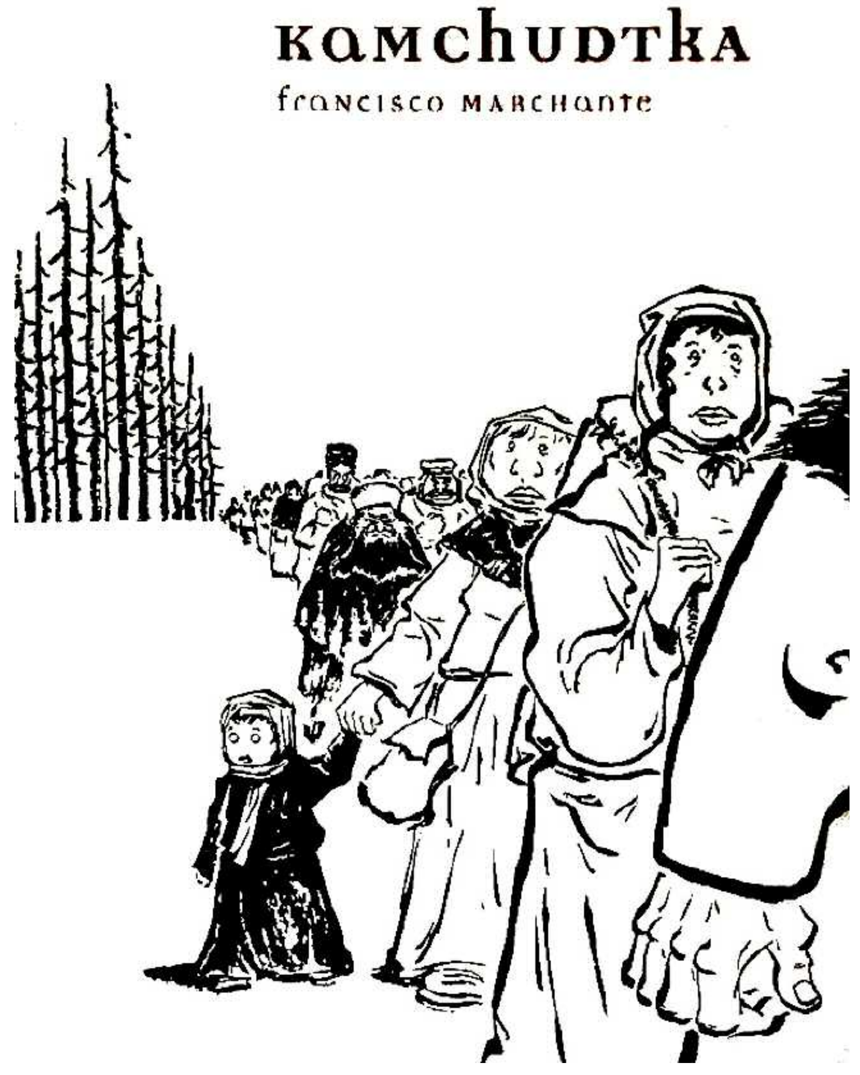
LAS AUTÉNTICAS AVENTURAS DE ALEKSIS STROGONOV. INTEGRAL

Editorial PONENT MON, S. L. · Tarragona
España · 24-II-2014 · 32 €
LIBRO · RÚSTICA
28 x 21 cm · 164 págs. más cubiertas
Color (portada, interior)
Francia · traducido del francés
Traductor 2: FABIÁN RODRIGUEZ, MARÍA SERNA
Guionista 1: JEAN REGNAUD
Dibujante 1: EMILE BRAVO

COMENTARIO

"Una auténtica obra maestra del humor negro, que evoca amablemente episodios tan dramáticos como la Revolución rusa de 1917, el auge del fascismo en la Alemania de los años veinte o los absurdos conflictos étnicos de los Balcanes".





KAMCHUDTKA

EDICIONES SINSENTIDO · Madrid
LIBRO DE HISTORIETAS
España · 2000 · 2,829 pts.
LIBRO · RÚSTICA
24 x 16 cm · 156 págs. más cubiertas
Blanco y negro (interior)
ISBN: 84-95634-05-8
Historietista 1: FRANCISCO MARCHANTE

COMENTARIO

"El desierto de hielo como paisaje metafórico, la crudeza de un trazo cercano siempre al expresionismo, la desolación. Durante la Revolución rusa, una serie de personajes que lo han perdido todo se ven forzados a compartir su devastación íntima en una remota región al borde mismo de la nada. Aferrados a lo que queda de sus vidas (apenas un puñado de recuerdos), cercados por los lobos, buscan en la compañía de los otros un rastro de esperanza o quizá una sombra de dignidad, para morir con la cabeza alta".

CORTO MALTÉS EN SIBERIA

N.º 7 de BIBLIOTECA DE TÓTEM [de 27]
NUEVA FRONTERA, S. A. · Madrid
NUEVA · LIBRO DE HISTORIETAS
España · 1980
TALLERES GRÁFICOS ALONSO
LIBRO · RÚSTICA
30 x 21 cm · 116 págs. más cubiertas
Color (portada). Blanco y negro (interior)
ISBN: 84-85391-34-9 · Dep. Legal: M-14092-1980
Historietista 1: HUGO PRATT

COMENTARIO

Contiene una aventura del personaje Corto Maltés: CORTO MALTÉS EN SIBERIA, con un prólogo de 10 páginas de Didier Platteau.





ASÍ SE TEMPLÓ EL ACERO

EDITORIAL DE LA AGENCIA DE PRENSA NÓVOSTI
España - Unión Soviética · 1983
LIBRO · RÚSTICA
16 x 21 cm · 48 págs. más cubiertas
Color (portada, interior)
Unión Soviética · traducido del ruso
Traducción de Pablo Costa.
Diseño de Rudolf Karklin.

COMENTARIO

Publicación de carácter propagandístico editada en la Unión Soviética para su distribución en países de lengua castellana. Libro ilustrado que adaptaba la novela homónima de Nikolai Ostrovski que narraba la primera etapa de la construcción del estado socialista soviético tras la Revolución de Octubre de 1917.

BLOOD. ADAGIO

NORMA EDITORIAL, S. A. BARCELONA
Distribución: España
XII-2008 - II-2009
2 ordinarios
Libro · Rústica
17 x 11 cm · 184 págs. + cubiertas
Traducción del japonés]·Bimestral
Japón

COMENTARIO

"A las puertas de la Revolución rusa, Saya y Hagi llegan a San Petersburgo buscando a Diva. Las intrigas palaciegas se mezclan con el descontento del pueblo, que recela de la mano derecha de los zares: Grigori Rasputin, una figura misteriosa que realiza extraños experimentos con humanos relacionados con los quirópteros".





MEDZ YEGHERN: LA GRAN CATÁSTROFE

MEDZ YEGHERN: LA GRAN CATÁSTROFE
PONENT MON, S. L. · Tarragona
NUEVA · LIBRO DE HISTORIETAS
España · IV-2009 · 15 €
LIBRO · RÚSTICA
24 x 17 cm · 140 págs. más cubiertas
Blanco y negro (interior)
Italia · traducido del italiano
Traducción de Elia Maqueda.
Historietista 1: PAOLO COSSI

RESUMEN

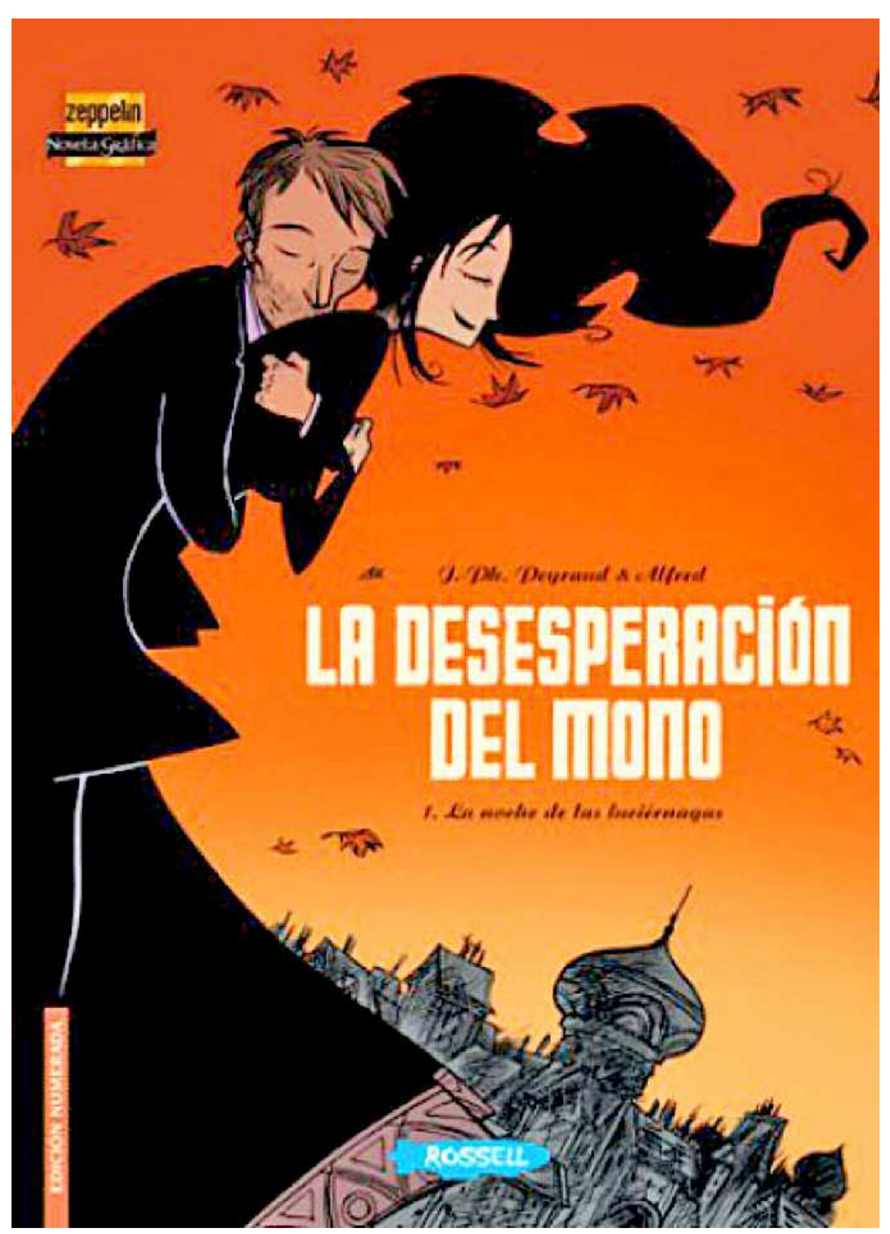
"A partir del verano de 1914 y hasta 1917, los armenios comenzaron a ser masacrados en Turquía. Los que no murieron sufrieron el tormento de ser deportados y enviados a pie a través de los desiertos de Siria y Mesopotamia, no a cruzar las fronteras del imperio, sino a encontrarse con todas las muertes posibles. En 140 páginas manchadas de sangre en una escala de grises que no apaga la crudeza del dibujo, Cossi nos relata el sufrimiento de un armenio y su familia, el dolor de un soldado alemán que fotografió el holocausto, la crueldad de los bajás en el gobierno, y la venganza en manos del recuerdo. El libro cuenta con el prólogo de Antonia Arslan, italiana de origen armenio, en el que nos adelanta, con palabras tan bellas como duras, la fuerza de las imágenes que encontraremos en este libro cargado de sentimiento, de denuncia y de una impotencia que rebosa las viñetas para quedarse atrapada entre los puños apretados".

RUSIA EN LLAMAS

N.º 6 de SUPER-TOTEM [de 25]
NUEVA FRONTERA, S. A. · Madrid
España · XII-1979
Encuadernación rústica
56 págs. más cubiertas
Color (portada, interior). Blanco y negro (interior)
Traducción de L'uomo di Pskov (Cepim, 1977)
Historietista 1: GUIDO CREPAX

COMENTARIO
Historia ambientada en Rusia, tras la revolución de 1917.





LA DESESPERACIÓN DEL MONO

COLECCIÓN ZEPPELIN
EDITORIAL ROSSELL · Girona
España · XII-2006 · 15 €
Encuadernación en cartoné
32 x 24 cm · 48 págs. más cubiertas
Color (interior)
ISBN: 84-611-1850-2
Traducción del primer libro de la serie Le Désespoir du Singe, "La nuit des lucioles".
Guionista 1: JEAN-PHILIPPE PEYRAUD
Dibujante 1: ALFRED
Colorista 1: DELF

COMENTARIO

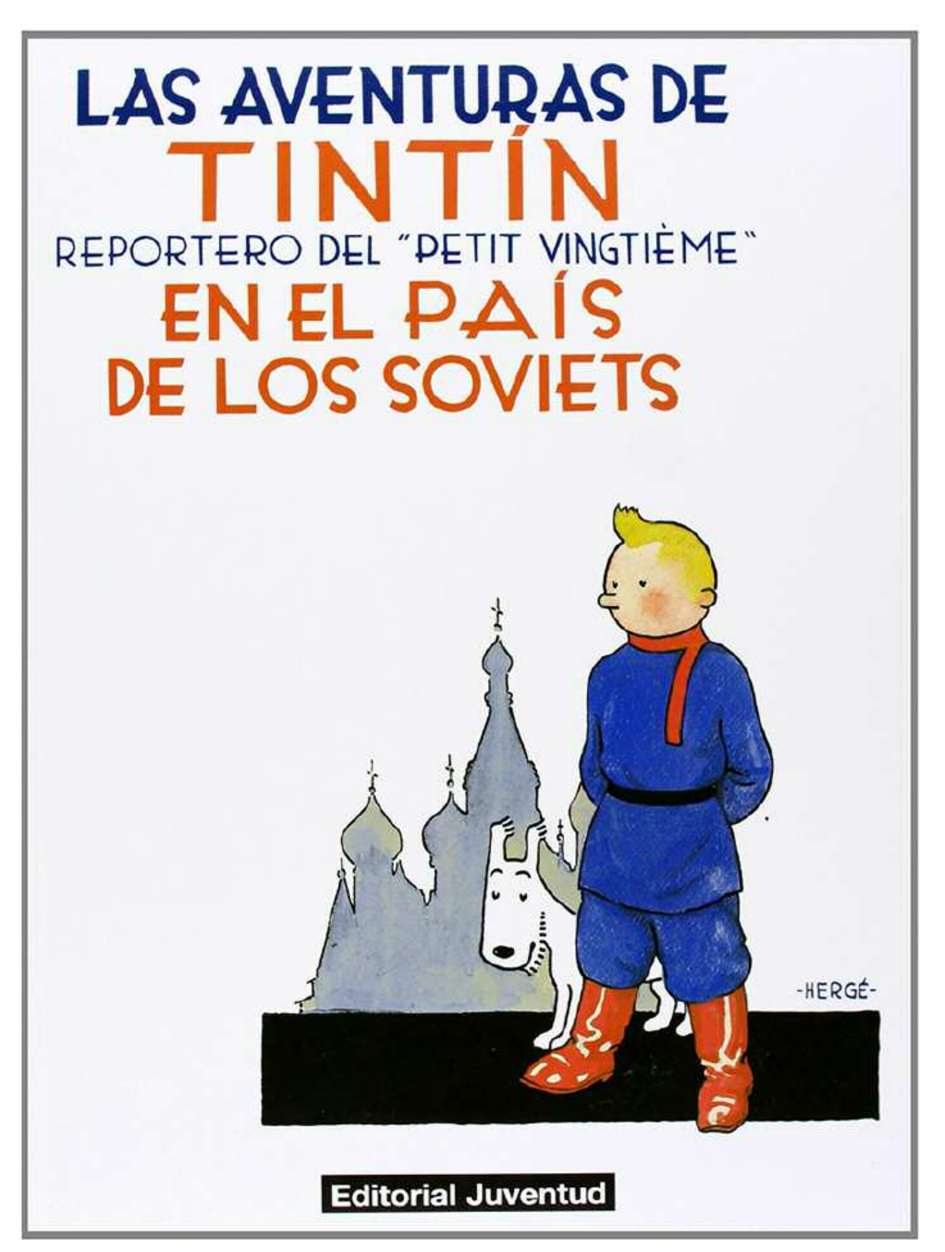
"Al borde de un mar interior amenazado de desaparición, una ciudad clama por la revolución. En medio de un crispado clima social, e intentando mantenerse al margen de lo que ocurre, está Josef, hijo de comerciantes, a punto de casarse. Sin embargo, su tranquila y neutral vida cambia cuando su amiga Édith, pintora y mujer libre, le presenta a Vesperin, esposa de un político paralítico y mujer de inquietante encanto y firmes ideas políticas. Por eso cuando el gobierno central carga sobre la ciudad para acabar con la rebelión, los destinos de Josef y Vesperin tomarán un inesperado rumbo".

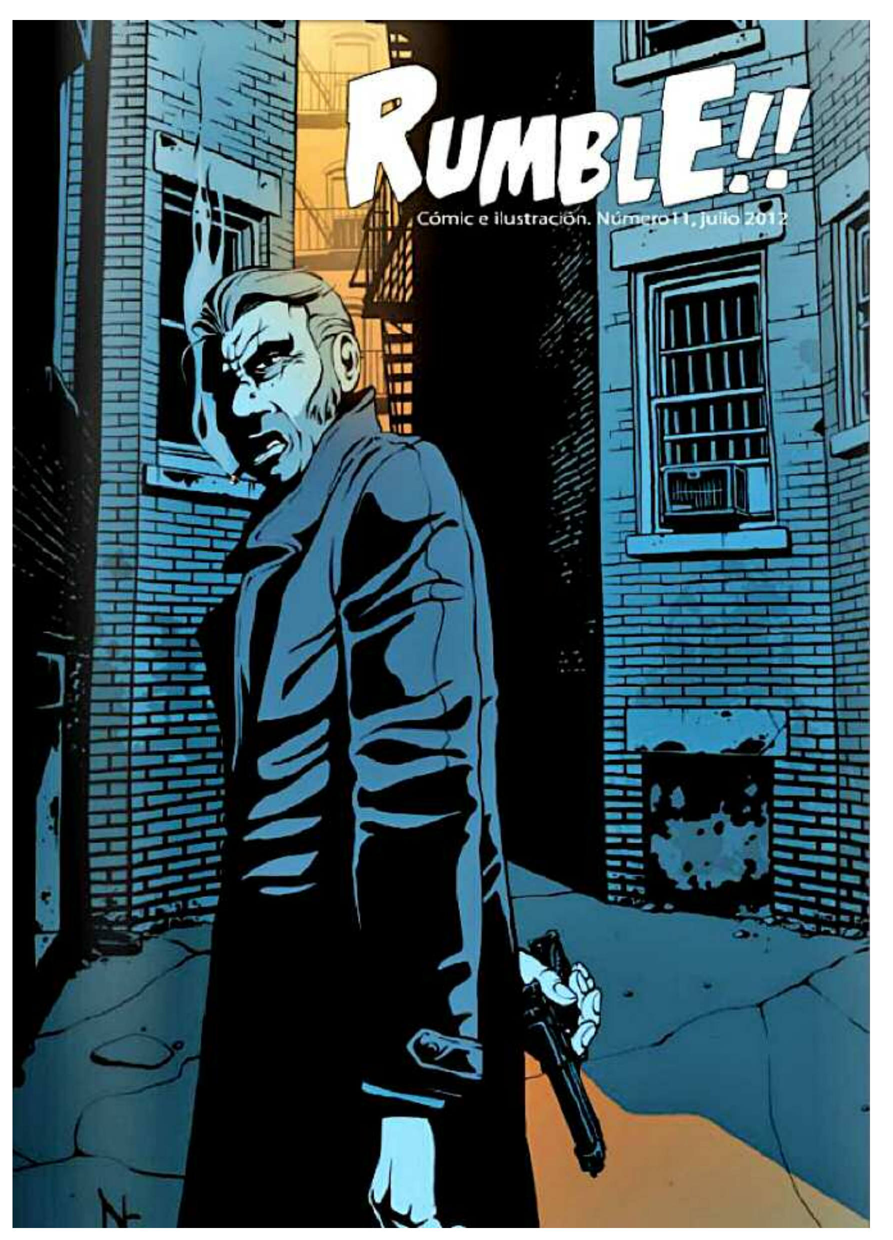
TINTÍN EN EL PAÍS DE LOS SOVIETS

N.º 1 de LAS AVENTURAS DE TINTÍN [de 23]
EDITORIAL JUVENTUD, S. A. · Barcelona
España · 1983
Encuadernación en cartoné
32 x 24 cm · 142 págs. más cubiertas
Color (portada). Blanco y negro (interior)
ISBN: 978-84-261-1987-2
Bélgica · traducido del francés
Historietista 1: HERGÉ

COMENTARIO

"La publicación de Las Aventuras de Tintín, reportero del "Petit Vingtième" en el país de los soviets, se inició el 10 de enero de 1929 en el suplemento para niños del diario belga "Le Vingtième Siècle". Esta edición, en blanco y negro, es igual a la edición original.
En este libro, que fue creándose a medida de que se publicaban en forma de páginas sueltas en el periódico y sin otra intención que interesar y divertir al lector, Hergé muestra lo que en el futuro va a ser su manera de hacer tanto en dibujos como en guiones y "gags", que se hallarán perfeccionados en las siguientes aventuras".





RUMBLE!! Cómic e ilustración

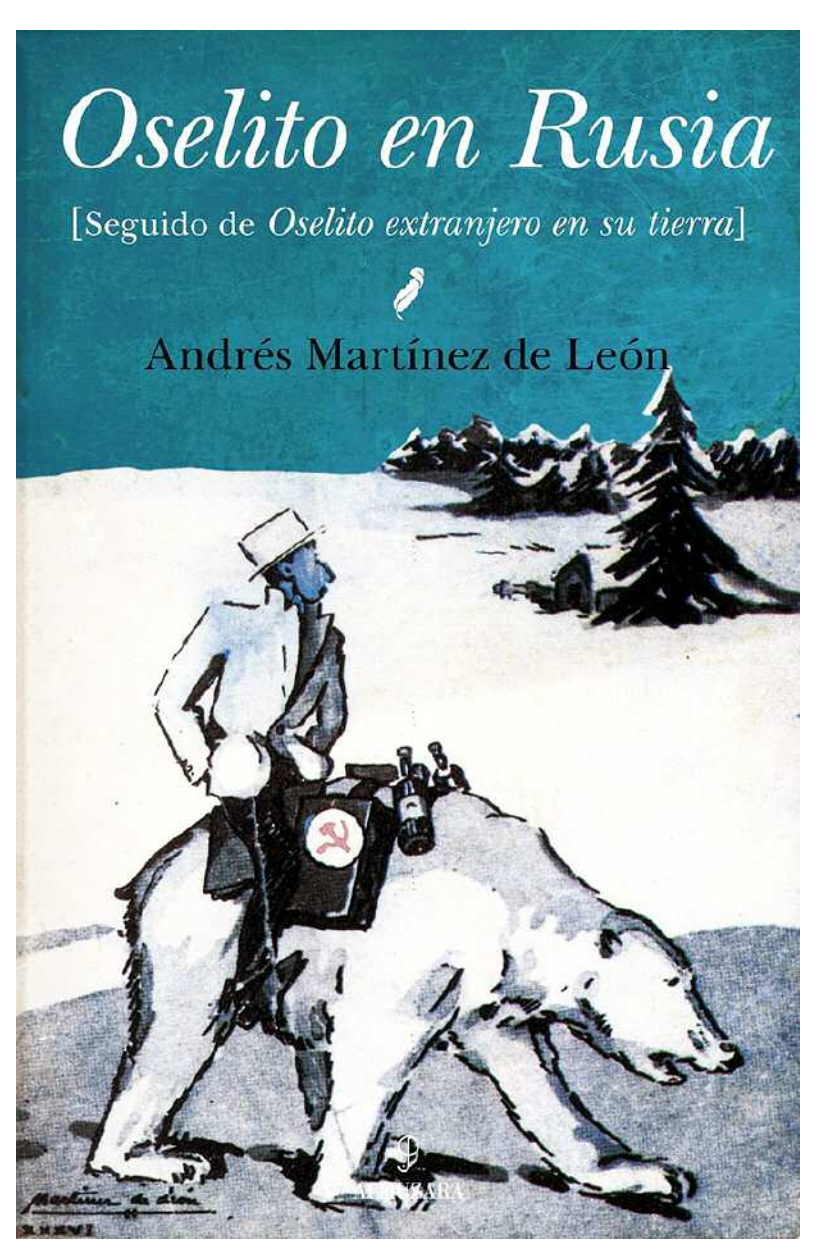
N.º 11 de RUMBLE!!
RUMBLE · Bilbao
España · VII-2012
GERTU INPRIMATEGIA
Encuadernación con grapa
24 x 17 cm · 52 págs.
Color (portada, interior). Blanco y negro (interior)
ISBN: 1889-9323 · Dep. Legal: BI-2363-09
España
Portadista 1: DANI FANO
Ilustrador 2: JOSÉ CARLOS TORRE, LEIRE URBELTZ
Humorista gráfico 1: DANI FANO
Historietista 4: AMAIA BALLESTEROS, EDUARDO URRUTIA, JOSÉ CARLOS TORRE, ROBERTO GONZÁLEZ
Guionista 1: JOAQUÍN ÁGREDA
Dibujante 1: INFAME Y CO
Director: José Carlos Torre.
Traducción editorial, euskera: Peru Unamuno.

COMENTARIO
Págs. 47 a 50.- PABLO EL CAMPESINO: EL SOVIET. Historieta en blanco y negro, por José Carlos Torre. Episodio perteneciente a una serie.

OSELITO EN RUSIA

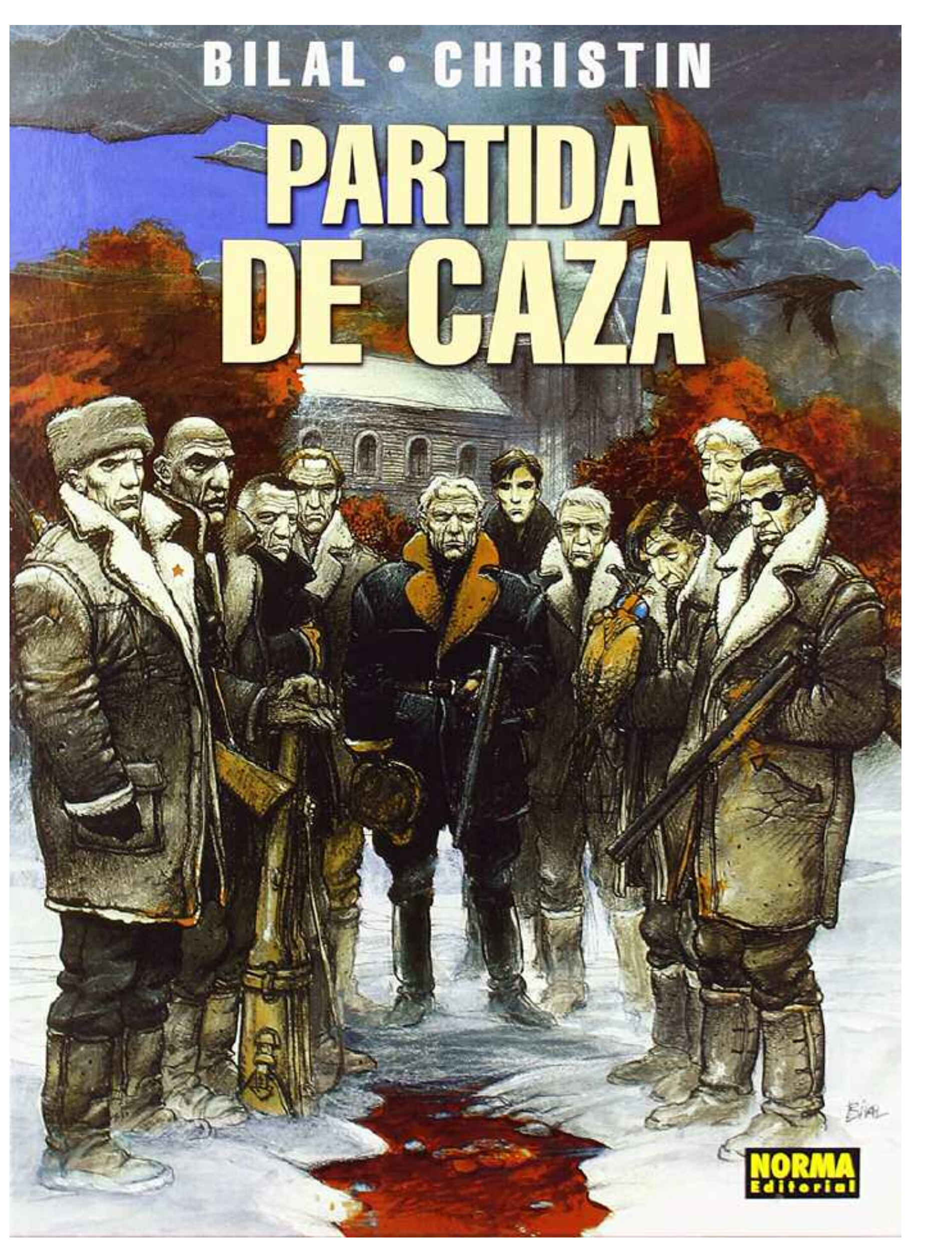
Seguido de Oselito extranjero en su tierra

EDITORIAL ALMUZARA · Córdoba
RECOPILACIÓN · ANTOLOGÍA DE VIÑETAS
España · XI-2012 · 19,95 €
GRÁFICAS LA PAZ
Encuadernación en rústica
22 x 14 cm · 320 págs. más cubiertas
Color (portada). Blanco y negro (interior)
ISBN: 978-84-15338-80-2 · Dep. Legal: J-1350-2012
España
Dibujante 1: ANDRÉS MARTÍNEZ DE LEÓN



COMENTARIO

"En la primavera de 1936, Andrés Martínez de León (1895-1978) publica su viaje "a la Rusia comunista", realizado con motivo del XVIII aniversario de la Revolución, y lo hace a través del célebre protagonista de sus historietas de humor, Oselito. Nos ofrece una original narración figurada en la que el propio Oselito cuenta a su modo toda la experiencia, con enormes cargas de profundidad y de humor, hasta el punto de hacer hablar andaluz al mismísimo Stalin mientras lo convence de que los toros son imprescindibles para la revolución. En un momento especialmente convulso en España, Oselito se nos presenta entre la imparcialidad política de un "pintoresco séneca" y rotundas afirmaciones que contrastan con "ese infierno… que tos pintan", de modo que resiste la comparación y el contrapunto con toda la literatura del momento sobre Rusia".



PARTIDA DE CAZA

N.º 11 de BILAL [de 17]
NORMA EDITORIAL, S. A. · Barcelona
NUEVA · LIBRO DE HISTORIETAS
España · VI-2005 · 20 €
Encuadernación en cartoné
31 x 23 cm · 96 págs. más cubiertas
Color (interior)
ISBN: 84-9814-190-7
Francia · traducido del francés
Guionista 1: PIERRE CHRISTIN
Dibujante 1: ENKI BILAL

COMENTARIO

"Una partida de caza organizada por y para Vassili Alexandrovic, veterano revolucionario ruso, reúne a los altos dirigentes comunistas de los países del Pacto de Varsovia, que recordarán hechos y acontecimientos vividos por todos los participantes durante toda su vida. En esta edición de Partida de caza se incluye un suplemento inédito en el que Enki Bilal y Pierre Christin recuperan la pista de algunos de los personajes supervivientes tras la caída del bloque soviético".

A toda voz

(fragmento)

¡Estimados compañeros de la posteridad!
Revolviendo
la mierda
petrificada
de ayer
la lobreguez de nuestros días estudiando,
camaradas,
quizá preguntarían por mí, también.

Y os dirá
quizás
el sabio henchido,
apartando con su erudición
el enjambre de demandas,
que vivió un tal
cantor de agua hervida
y el enemigo acérrimo del agua estancada.

¡Profesor,
deje estos lentes,
que son como bicicletas!
Les hablaré yo solo
de mí mismo
y de mi tiempo.
Soy el vaciador de las letrinas
y también el aguatero,
movilizado y reclutado
por la revolución,
me fui al frente

abandonando los jardines
señeros
de la poesía,
de la caprichosa comadrona.

(...)

Es un dudoso honor
que con semejantes rosas
quisieran erigirme un monumento así,
para apostarlo
en las plazas
donde escupe el tuberculoso,
donde pasea la puta
con el bribón
y camina el sifilítico.
Yo también
estoy harto
de la propaganda,
a mí, también
me gustaría
escribir las cavatinas,
es más agradable,
y da mayores ganancias,
pero yo
me sometía
a mí mismo
apretando
la garganta
de mi propio canto.

Escuchen,
compañeros de la posteridad,
al propagandista,
al cabecilla y vocinglero,
apagando el ruido
de la poética torrente,

saltaré por encima
de la lírica cancionera,
y hablaré yo, vigente,
con vosotros, los
vivientes.

VLADIMIR MAIAKOVSKI
De: El espinazo y otros poemas.
Traducción: Irina Bogdaschevski


ПРОИЗ
N 5
JAVIER ALQUÉZAR PENÓN / CELAN / 2017